
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04509 5759

L'ARCHÉOLOGIE

MUSICALE

ET

LE VRAI CHANT GRÉGORIEN

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

L'ARCHÉOLOGIE MUSICALE

ET

LE VRAI CHANT GRÉGORIEN

OUVRAGE POSTHUME

DE

THÉODORE NISARD

PUBLIÉ PAR LES SOINS DE

M. ALOYS KUNC

« Les savants se trouvent ici en présence d'un problème insoluble. »



PARIS

P. LETHIELLEUX, ÉDITEUR

10, RUE CASSETTE, 10

—

1890


LIBRARY
SEP 2 1964
UNIVERSITY OF TORONTO

AU LECTEUR

Nous sommes profondément touché d'avoir été choisi de préférence à bien d'autres, assurément plus capables que nous, pour mettre au jour cet ouvrage qui, depuis longues années, a été comme le centre vers lequel convergeaient les études de presque toute la vie de son auteur bien regretté.

M. l'abbé Th. N. (Théodule NORMAND) attachait la plus grande importance au volume que nous publions aujourd'hui. Notre bien cher et vénérable ami le regardait comme son *testament artistique et musical;* c'est pour obéir aux dernières volontés d'un mourant que nous avons accepté la lourde charge d'en préparer, diriger et surveiller l'impression.

Notre travail s'est, pour ainsi dire, borné à mettre en œuvre les nombreux matériaux déposés entre nos mains. Sans doute, s'il avait été permis à l'éminent archéologue de la faire paraître lui-même, « SON ŒUVRE de prédilection » n'aurait pas manqué de recevoir quelques retouches de perfectionnement; nous pouvons assurer toutefois que ces retouches auraient uniquement porté sur de simples détails et non sur le fond même des matières qui y sont traitées. Du reste, dans ces remarquables pages, on retrouvera cette indépendance et cette hauteur de vues peu communes qui dénotent un maître, et le style clair, vigoureux, souvent incisif et toujours singulièrement original de celui qui fut connu, dans le monde musical, sous le pseudonyme de Théodore NISARD.

Si les feuilles d'une biographie véritable ne peuvent être burinées

que sur la froide pierre du tombeau, peut-être nous sera-t-il permis un jour de compléter notre mission, c'est-à-dire de rendre justice entière à notre bien cher défunt, en donnant sur sa longue vie et ses immenses travaux artistiques une sérieuse étude dont il est digne à tous égards. Quelle prodigieuse activité? Quelle plus admirable variété dans le choix des sujets traités par cet illustre et savant musicologue, par cet artiste érudit, sagace et si noblement épris de l'histoire et de l'archéologie de son art dans ses branches multiples? Certainement, aux yeux de tous ceux qui l'ont connu ou qui ont lu ses écrits divers, Théodore Nisard est l'une des plus intéressantes individualités du monde artistique au XIXe siècle.

Devons-nous ajouter que si, dans cette étude, la plus sincère amitié doit inspirer notre plume, l'impartialité la plus inflexible la dirigera?

Aurons-nous enfin réussi dans l'accomplissement du devoir imposé à notre faiblesse par les sentiments d'une vieille et religieuse amitié? — Oui assurément, si nos bienveillants lecteurs veulent reconnaître, avant tout, dans l'œuvre que nous entreprenons, le meilleur tribut d'hommages que nous puissions rendre à une mémoire vénérée, à une mémoire de jour en jour plus précieuse et plus chère.

Aloys Kunc.

15 août 1890.

DÉCLARATION DE L'AUTEUR

Nous soumettons humblement cet ouvrage au jugement infaillible du Saint-Siège.

Dans cet acte de soumission, nous ne faisons aucune réticence et n'avons aucune arrière-pensée.

Tout ce que le Saint-Siège approuvera, nous le maintenons; tout ce qu'Il condamnera, nous le rétractons *d'avance, sincèrement et filialement.*

Théodore NISARD.

Janvier 1887.

INTRODUCTION.

C'est en 1835 que parut, à Bruxelles, le premier volume de l'édition-princeps de la *Biographie universelle des Musiciens*, par M. Fétis.

En tête de ce volume, on trouve un *Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique* que l'auteur n'a point conservé dans la seconde édition de son ouvrage, publiée à Paris, de 1873 à 1875, chez Firmin-Didot.

Ce *Résumé* captiva longtemps notre admiration; mais, nous étant aperçu qu'il contenait de graves erreurs, particulièrement dans l'exposition des doctrines relatives aux anciennes notations musicales de l'Europe chrétienne, nous nous mîmes résolument à l'étude de ces notations.

Après avoir copié un nombre incalculable de pièces de chant liturgique dans « TOUS » les manuscrits des bibliothèques de Paris et de plusieurs autres villes de France, nous comprîmes enfin, avec certitude, combien étaient erronées et empiriques les théories d'archéologie notationnelle de M. Fétis, et, d'admirateur que nous étions de son érudition musicale (qu'on ne saurait nier), nous en devînmes l'adversaire, sur cette question du moins.

En 1847, M. Thiébaud de Berneaud, sympathique bibliothécaire de la Mazarine, à Paris, nous confia le splendide et inappréciable *Antiphonaire* nº T. 748 de ce riche dépôt, manuscrit petit in-folio

noté en beaux neumes primitifs, sur lequel nous avions fixé son attention et celle des savants.

Cet *Antiphonaire* nous fut d'une immense ressource : il ne nous quitta plus un seul instant, et nos yeux cherchèrent sans cesse à y pénétrer les arcanes d'une séméiologie qui a été le désespoir de la science et de l'érudition, depuis bien des siècles.

Qu'on nous permette de reproduire ici un fait que nous avons raconté dans le n° du 15 avril 1848 de la *Revue du Monde catholique*, et dont le manuscrit mazarin fut l'occasion.

Depuis 1841, nous étions fixé à Paris.

Une fièvre ardente, suite de nos fatigues et de nos travaux, nous retenait au lit, lorsque la révolution de février 1848 éclata. De la rue Princesse, où nous demeurions, nous entendions le tocsin qui, laissant tomber son glas sinistre du haut des tours de l'église Saint-Sulpice, annonçait avec accompagnement de fusillade la chute d'un trône et le délire d'un peuple.

Nous avions le précieux *Antiphonaire* au chevet de notre lit, comme toujours.

Tout à coup, un profond sommeil s'empare de nous, malgré l'indescriptible tumulte du dehors, et nous nous trouvons transporté en esprit dans une vieille cathédrale où l'on célébrait l'office divin.

Voulant alors joindre notre voix à celle des chantres, nous ouvrons avec fierté le manuscrit que nous avions sous le bras, comme un compagnon fidèle et inséparable; mais, à chaque trait mélodique, nous faisions entendre des intonations qui excitaient la surprise et le sourire des choristes auxquels nous nous étions mêlé bien témérairement.

« *Quel est donc ce nouveau venu?* », murmuraient ceux-ci.....

L'un de nos compagnons improvisés eut enfin pitié de notre ignorance : c'était un vieillard doux et calme, une de ces belles physionomies comme l'archéologue en admire dans les étincelantes et fines miniatures des manuscrits du quatorzième et du quinzième siècle.

Il nous parut être le préchantre de l'église.

Nous tirant à l'écart, pendant l'homélie, il nous dit avec bonté : « *Mon fils, tu n'as point suivi, paraît-il, les leçons de nos écolâtres. Écoute donc* ».

Et il nous fit comprendre avec une brièveté lumineuse la symétrie de la notation neumatique. A l'en croire, les premiers chrétiens avaient adopté cette notation pour cacher aux profanes le chant de nos saints mystères; mais, dans les différents signes qui la composent, il y avait toutefois des éléments clairs, populaires même. On apprenait ces éléments à l'enfance d'une manière orale, jamais dans les livres, parce qu'il suffisait de quelques leçons pour en déterminer la valeur, l'exactitude et l'application.

Et prenant notre manuscrit dont il admira la beauté calligraphique, il se mit à corroborer, par des exemples, les théories dont il venait d'enrichir notre intelligence.

Puis, posant la main sur notre épaule, il nous dit : « *Jeune homme, voilà tout notre secret !* ».

A ces paroles, nous nous réveillâmes en bondissant de joie.....

Nous crûmes d'abord que ce rêve n'était que la résultante fantastique de notre imagination depuis longtemps en travail ; mais l'expérience ne tarda pas à nous donner la certitude que, désormais, nous étions en possession de la clef de « *quelques-uns* » des mystères de la notation neumatique.

C'est en 1849 et en 1850 que parurent, dans la *Revue archéologique* de M. Leleux, nos *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe*. Ces *Études*, au nombre de cinq, n'ont pas été terminées depuis lors; mais, bien qu'incomplètes, elles n'en ont pas moins produit une véritable sensation dans le monde des archéologues musiciens (1).

Le 29 octobre 1849, nous présentâmes à M. le Ministre de l'Ins-

(1) Voir la reproduction intégrale de ces *Études* au n° 1 des *Pièces justificatives* du présent volume. Nous espérons que nos lecteurs nous sauront gré de cette reproduction, car c'est un document archéologique dont le tirage à part est devenu introuvable.

truction publique un mémoire intitulé : *Du Chant ecclésiastique, des altérations qu'il a subies et des moyens de le ramener à sa pureté primitive.* Ce mémoire, dit-on, s'est égaré dans les bureaux du ministère, et nous ne le regrettons pas; mais nous en conservons une copie.

Le 21 février de l'année suivante, nous adressâmes au même Ministre un autre mémoire qui avait pour titre : *Graduel monumental dans lequel le Chant Grégorien est ramené à sa pureté primitive par la comparaison des diverses variantes mélodiques qui ont été en usage depuis les temps les plus anciens* (1). Ce n'est que la première livraison d'un ouvrage qui, pour être mené à terme, aurait exigé vingt ans de recherches et la collaboration d'un grand nombre d'archéologues.

C'est dans ces circonstances que M. de Parieu, Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, nous confia, le 1er décembre 1850, la mission de transcrire l'Antiphonaire digrapte de Montpellier, travail immense qui fut terminé vers la fin de l'année suivante, et déposé ensuite, où on le conserve avec le plus grand soin, à la Bibliothèque nationale de la rue de Richelieu (département des manuscrits).

Avant de quitter Montpellier, nous avions eu l'extrême consolation d'apprendre que, dans sa séance publique annuelle du 22 août, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres venait de couronner, par une médaille d'or, nos travaux et nos découvertes neumatiques.

En novembre 1851, ainsi qu'en janvier et février 1852, feu M. Ludovic Vitet publia, dans le *Journal des Savants*, trois articles considérables par leur étendue et l'atticisme esthétique dont ils étaient un solennel épanouissement, sur nos humbles efforts d'archéologue. On ne saurait être plus chaudement sympathique à notre égard que ne le fut cet illustre académicien. Cependant, à côté de ses félici-

(1) Manuscrit déposé depuis lors à la bibliothèque de l'Institut de France.

tations, il y avait des réserves que nous ne voulons point dissimuler à nos lecteurs : « M. Th. Nisard, — ce sont ses paroles, — en « parlant des travaux de Gerbert sur la nomenclature des neumes « et de l'accident qui nous en a privés, n'hésite pas à dire : *J'espère « réparer bientôt cette regrettable lacune, et démontrer jusqu'à « l'évidence la loi mystérieuse qui réglait sûrement les intonations « neumatiques avant l'invention de la portée musicale.* — Dans « plusieurs autres endroits de ses Études, M. Nisard s'exprime avec « la même assurance. — C'est donc à la vraie difficulté qu'il s'at- « taque, et il l'aborde de front. Ce sont les neumes véritablement « illisibles, c'est-à-dire non groupés sur une ou sur plusieurs lignes, « qu'il se charge de déchiffrer, et il ne nous promet pas seulement « des conjectures, des tâtonnements, des aperçus, il s'engage à « nous donner un système, une clef, un mode complet d'interpré- « tation. — Cet engagement, l'a-t-il tenu? Pas encore. D'où vient « donc notre confiance? D'abord, de certaines indications lumi- « neuses qui sont pour nous de bon augure, puis surtout de la saine « critique sur laquelle M. Nisard s'appuie constamment. A la ma- « nière dont il prépare son terrain, on est sans crainte sur sa mois- « son. Il a si incontestablement raison dans ce qu'il dit, qu'on est « tenté d'ajouter foi d'avance même à ce qu'il ne dit pas encore. « NOUS L'ENGAGEONS POURTANT A NE PAS JOUER PLUS LONGTEMPS AU « MYSTÈRE, ET A PUBLIER SANS RÉTICENCE TOUT CE QU'IL SAIT (1). « — JUSQU'ICI M. NISARD NOUS SEMBLE UN PEU TROP DISPOSÉ A COU- « VER SON INVENTION (2) ».

Le 25 juillet 1853, M. Vincent, de l'Institut, accentuait davantage encore l' « ADJURATION » de M. Vitet : « Je suis loin de penser, « disait-il alors, que, suivant l'expression de mon savant confrère, « M. Nisard ait voulu *jouer au mystère;* et je souhaiterais en être

(1) Tirage à part, § II, p. 13.

(2) *Ibid.*, § III, p. 31. — Nous faisons imprimer ici, en petites capitales, les deux dernières phrases que M. Vitet n'a données qu'en minuscules ordinaires, pour mieux faire ressortir les réserves de l'éminent auteur. (Th. N.).

« à croire qu'*il couve son invention*. Encore bien moins, certes, vou-
« drais-je insinuer que M. Nisard ne fût pas de bonne foi dans ses
« promesses : car alors il ne suffirait plus de dire : *Amicus Plato*,
« *magis amica veritas;* il faudrait s'exprimer autrement. Mais je
« crois tout simplement, je suis convaincu, que le savant archéo-
« logue s'était fait illusion à lui-même (1). » — Et, en parlant de notre copie de l'*Antiphonaire de Montpellier*, copie dans laquelle nous disons : « *L'auteur de cet* ANTIPHONAIRE *ou de ce* TONARIUS
« a-t-il toujours *bien traduit les neumes? C'est une question que*
« *la science décidera* PEUT-ÊTRE *un jour*...; » M. Vincent ajoutait :
« Un jour!... peut-être!... Et pourquoi pas aujourd'hui? Cette par-
« tie du problème n'est-elle pas, à cette heure, suffisamment éclai-
« rée par la discussion? La réponse, on le sent, est malheureuse-
« ment trop facile à fournir. Mais puisque enfin M. Nisard a eu le
« courage de laisser échapper, pour l'édification de ceux qui sont
« à même de voir la copie du manuscrit de Montpellier, le demi-
« aveu indirect que je viens de signaler, pourquoi n'a-t-il pas eu
« celui de faire un aveu plus complet? Cet aveu n'eût été qu'ho-
« norable pour lui : *errare humanum, confiteri angelicum ;* il m'eût
« épargné à moi-même le vif déplaisir que j'éprouve en me voyant
« contraint de manifester un dissentiment aussi capital à l'égard
« d'un savant que tant de titres recommandent à la reconnaissance
« des musicologues (2) ».

Oui, dans le cœur de M. Vincent, nous avions beaucoup de titres à la reconnaissance des musicologues; mais son cœur le trompait, car les musicologues n'ont eu pour nous et pour nos travaux qu'une seule gratitude : celle de s'emparer de nos découvertes, de notre création de technologie neumatique, de s'en servir sans daigner seulement nous citer, ou, si l'on nous a cité, ce n'a été trop souvent que pour nous couvrir de mépris et d'injures. Sous ce rapport, nous n'avons pas à nous plaindre : la reconnaissance

(1) *Correspondant*, tirage à part, p. 17 et 18.
(2) *Ibid.*, p. 19 et 20.

a été complètement généreuse et généreusement complète...!

Disons-le bien haut : notre loyauté avait cru que le *Tonarius* digrapte de Montpellier serait pour nous *une pierre de Rosette*, et qu'en obtenant l'insigne faveur de le transcrire, nous pourrions coordonner sûrement les immenses matériaux que nous avions recueillis en vue du déchiffrement définitif des neumes.

Ici, notre attente a été déçue, et nous a arraché le demi-aveu dont parle M. Vincent.

Ce demi-aveu, devions-nous le compléter? n'était-il pas suffisamment significatif par lui-même, surtout si l'on tient compte du profond silence que nous avons gardé, depuis 1853, sur la possibilité de lire *avec certitude* et *par eux-mêmes* les neumes primitifs?

Découragé, n'était-il pas plus raisonnable, de notre part, de garder le désespoir pour nous et de laisser l'espérance aux autres?

C'est ce que nous avons fait, et nous croyons avoir bien fait en agissant ainsi.

Nous avons laissé à d'autres le soin périlleux de donner une direction archéologique à leurs théories ou à leurs éditions des livres de Chant Grégorien. Regardant toute restauration archéologique du plain-chant *comme possible* « PEUT-ÊTRE » *pour la science*, nous l'avons jugée, « DEPUIS LORS », *comme une chose mauvaise en tant qu'entreprise pratique et usuelle* (1), et nous avons donné une autre impulsion à nos travaux...

Bien nous en a pris! les polémiques et les essais ont défilé devant nos yeux avec une rapidité vertigineuse et des contradictions non moins vertigineuses. Voulant atteindre à un MÊME but et s'appuyant sur les MÊMES autorités, nos théoriciens et nos éditeurs contemporains sont tombés dans un véritable chaos. Si l'on en pouvait douter un seul instant, il suffirait, pour s'en convaincre,

(1) Cf. nos *Études sur la restauration du Chant Grégorien au dix-neuvième siècle*, in-8°, chap. VIII, p. 521. — Cet ouvrage, commencé vers la fin de 1852, n'a vu le jour qu'en janvier 1856.

de passer en revue tout ce qui s'est *dit, écrit* et *fait*, en cette matière, depuis 1851 jusqu'en 1887.

Il n'en pouvait être autrement : on a voulu construire un édifice de chant liturgico-primitif avec des textes d'une brièveté désespérante pour nous; on a pris çà et là des documents sans tenir compte de leur contexte ni de leur âge; on a mis *indistinctement* sur le même pied, quant à la valeur archéologique, tout ce qui tombait sous la main; on a même attribué à plusieurs auteurs, *pour servir d'anneaux à la tradition*, ce qui n'était l'œuvre que d'un seul relativement moderne; on n'a pas toujours saisi le vrai sens des matériaux didactiques ou littéraires que l'on citait; on a fait intervenir les prescriptions des grammairiens à propos de l'exécution purement musicale qui n'est point cependant, et ne peut être, et ne sera jamais leur objectif; on a tout confondu, tout exagéré; et, enfin, ce que les anciens eux-mêmes trouvaient obscur, on l'a trouvé, de nos jours, clair, concluant et sans réplique pour le besoin de la cause de tel ou tel système...

A la vue de tout ce qui se passe maintenant dans le domaine de l'archéologie liturgico-musicale, nous n'hésitons plus, et nous adoptons sans restriction aucune, en 1887, les conclusions que M. Vincent a formulées en 1853 et que voici : — « La lecture des neumes « latins, des neumes *primitifs* s'entend, est un problème INSO- « LUBLE; parlons plus exactement : c'est, en langage algébrique, « un de ces problèmes que l'on nomme INDÉTERMINÉS, c'est- « à-dire un problème qui peut avoir une multitude de solutions di- « verses, par la raison que *le nombre des inconnues* y est *supé- « rieur à celui des données*. Est-ce à dire pour cela que tant de « consciencieux travaux, que tant de laborieuses veilles consacrées « à l'étude des monuments musicaux du moyen âge, que tant de « sacrifices de temps et de numéraire doivent aboutir en définitive « et se solder en une perte complète et sans compensation? A DIEU « ne plaise qu'il en soit ainsi! Malgré la fâcheuse réalité, il n'en est « pas moins vrai que le R. P. Lambillotte, par exemple, a rendu un

« immense service à la science en publiant l'Antiphonaire de Saint-« Gall. Sous le rapport liturgique, dont je n'ai point à m'occu-« per, c'est déjà un monument inappréciable, même en laissant à « l'écart la question d'authenticité : car il est incontestable que, « tout insuffisants que soient par eux-mêmes les monuments de « ce genre, pour conduire à retrouver entièrement les anciennes « mélodies sacrées si l'on était réduit à ces seules ressources, « il n'en est pas moins vrai, dis-je, que ce seront toujours de « puissants auxiliaires et de précieux moyens de confrontation. « M. Th. Nisard, dans son *Graduel monumental* couronné par « l'Académie en 1851, et APRÈS LUI le R. P. Lambillotte, dans « sa *Clef du chant grégorien* mentionnée très honorablement au « dernier concours, ont parfaitement fait voir comment on peut, « en suivant, au travers des siècles et des manuscrits, neumatiques « et autres, les transcriptions d'un même chant, arriver à coup sûr « à une restitution complète de la pensée du compositeur d'une « mélodie sacrée. Ainsi, je n'en doute nullement (et j'insiste sur ce « point pour que l'on ne prenne pas le change sur mon opinion), en « mettant à contribution tous les manuscrits qui subsistent aujour-« d'hui, on pourra certainement (1) parvenir à restituer, CE QUI « N'EST CEPENDANT PAS TOUT A FAIT LA MÊME CHOSE QU'EXÉCU-« TER (2), on pourra, dis-je, parvenir à transcrire en notation « moderne la grande majorité des morceaux de chant qui ont au-« trefois composé la liturgie romaine : ce n'est là qu'une question « de temps, de patience, de dévouement; ces conditions ne feront « point défaut, et ce sera certainement là un grand résultat, le plus « important sans contredit, MÊME LE SEUL IMPORTANT SI « L'ON VEUT... (3) ».

Telle est la grande thèse que nous allons soutenir dans notre ou-

(1) Nous faisons nos réserves sur ce mot : *certainement*. (Th. N.).

(2) Cf. M. Vitet, *Journal des Savants*, novembre 1851, p. 645 et 646 (pages 1 et 2 du tirage à part).

(3) *Correspondant*, livraison du 25 juin 1853, p. 13 et 14 du tirage à part.

vrage; c'est la thèse que M. Vincent énonçait en 1853, mais avec quelques restrictions qui, de notre part, en diminueront la générosité...

Puisque la restauration du vrai chant grégorien ressemble à UN PROBLÈME ALGÉBRIQUE INDÉTERMINÉ, il faut délivrer de ce problème l'Église, les érudits, les musiciens et les fidèles. Rien ne nous paraît plus insipide que la prétention de *retrouver* une chose *non retrouvable*, et il nous faut avoir enfin le courage de le prouver.

Nous n'avons ni le droit, ni le pouvoir, ni même le désir de briser ici la plume des archéologues *obstinés dans leur amour de la science*. Tel n'est pas d'ailleurs notre but. Que nos adversaires continuent donc leurs recherches, s'ils le jugent bon : en soi, rien n'est plus méritoire; mais autre chose serait de croire que le chant de saint Grégoire fait partie intégrante de la *Révélation divine*, et qu'on ne peut s'en passer; ce serait autre chose aussi de croire que l'Église doit être une ACADÉMIE DE MUSIQUE, et que nos chantres ne méritent point le titre de chantres paroissiaux, s'ils ne peuvent interpréter avec le talent d'un Caffarelli, par exemple, toutes les mièvreries musicales qu'on fait miroiter à leur admiration comme de vraies perles grégoriennes de la plus belle eau! Il faudrait, pour réussir en pareille entreprise, le génie de Porpora et le fouet de saint Grégoire... Et encore!!!

Au surplus, si l'Église est la mère des grands savants et des grands artistes chrétiens, elle est aussi la mère des humbles et pieux fidèles qui forment l'immense majorité de son troupeau chéri. Elle est juge souveraine, dans la personne infaillible de l'auguste Vicaire de JÉSUS-CHRIST, de ce qui convient ou ne convient pas aux besoins cérémoniels du culte dans tous les temps et dans tous les lieux. Tous ses enfants lui doivent ici la soumission de leur cordiale obéissance. Pour rien au monde, nous ne voudrions personnellement faillir à ce devoir.

L'Église ne veut pas dire et ne dira jamais qu'« IL EST IMPOSSIBLE » de retrouver le chant, le vrai chant de saint Gré-

goire : elle n'a point mission de fermer la porte de l'espérance aux courageux travailleurs qui veulent payer un tribut d'hommage à l'art religieux; mais elle n'entend pas qu'ils lui imposent leurs conquêtes archéologiques, même lorsque celles-ci seraient sanctionnées par le critérium d'une certitude complète, encore moins lorsqu'elles n'offrent que des tâtonnements ou des essais informes, disparates et contradictoires.

Et comme l'Église laisse aux adeptes des mélodies grégoriennes la pleine liberté de les rechercher, de les coordonner, de les mettre en relief, pourvu qu'ils restent dans le domaine de l'érudition purement spéculative (1), — par contre, elle laisse également à ceux qui professent une autre opinion, l'entière liberté de prouver ou d'essayer de prouver que leurs adversaires n'aboutiront à rien de solide, d'incontestable, de satisfaisant, de complet et par conséquent de vraiment utile

Ce dernier sentiment est depuis longtemps le nôtre; tous nos lecteurs nous rendront cette justice, — nous en sommes certain, — que nous avons ici le droit de défendre notre conviction sans que l'on puisse nous taxer d'incompétence. Heureux cependant, mille fois heureux serions-nous, si nous pouvions nous tromper! Certes, ce serait pour nous un triomphe, car nous avons tant travaillé, tant souffert pour la cause que nous combattons aujourd'hui, que nous voudrions encore espérer contre toute espérance, et voir, avant de mourir, la réalisation d'une conquête archéologique dont Dieu ne nous a pas jugé digne. . . . .

Faisons maintenant connaître le plan que nous avons suivi, dans cet ouvrage, pour prouver notre thèse.

Après avoir jeté un rapide coup d'œil sur la liturgie musicale de l'Église, depuis l'établissement du christianisme jusqu'à saint Grégoire le Grand, nous abordons l'œuvre de cet illustre pontife, et, à

(1) Cf. les deux *Brefs* adressées par S. S. Léon XIII à Dom Joseph Pothier, le 5 mars et le 3 mai 1884. (Pièces justificatives : n° 2.)

ce propos, nous examinons les quatre questions suivantes :

1° Saint Grégoire est-il pour quelque chose, musicalement parlant, dans la rédaction de l'*Antiphonaire* que la tradition lui attribue?

2° Que contenait cet *Antiphonaire?*

3° Saint Grégoire l'a-t-il noté?

4° S'il l'a noté, de quelle notation s'est-il servi?

Quelles que soient les réponses qui puissent être faites à ces questions, il y a une chose certaine, incontestable : c'est que le chant dit *grégorien* était d'une incomparable beauté, SI L'ON EN CROIT LES CHRONIQUEURS FORT PEU MUSICIENS DU MOYEN AGE QUI ONT EU L'OCCASION D'EN PARLER, ET QUI ONT EU GRAND SOIN DE SE COPIER LES UNS LES AUTRES, SANS LE MOINDRE CONTRÔLE TECHNIQUE. L'abbé Joseph Baïni a condensé, EXAGÉRÉ même en quelques lignes, dans ses *Mémoires* sur Palestrina, tous les éloges décernés à ce chant, depuis saint Grégoire jusqu'au dix-neuvième siècle, par tous les *laudatores temporis acti* passés, présents et *futurs*...

Naturellement et pour ne rien omettre d'essentiel, nous reproduisons les lignes de Baïni, afin de mieux faire comprendre à nos lecteurs *pourquoi* certains archéologues musiciens de notre époque sont si désireux de ramener le chant grégorien à sa pureté primitive. Leur désir est vraiment digne d'approbation très sympathique, si l'on s'en réfère au témoignage des vieux chroniqueurs, et si l'on reste circonscrit essentiellement dans le domaine exclusif de l'esthétique musicale du moyen âge.

Nous indiquons ensuite quels sont les moyens archéologiques qui sont nécessaires pour arriver au résultat voulu par les savants modernes.

Ces moyens sont au nombre de quatre; M. l'abbé Raillard les indique, et, après lui, nous les indiquons à notre tour, toutefois avec quelques observations « *préliminaires* » qui nous paraissent légitimes.

Nous examinons enfin « *une à une* » les ressources que l'on peut

mettre en œuvre pour réaliser les quatre opérations signalées par M. l'abbé Raillard, en faisant textuellement connaître les opinions *disparates*, et *presque toujours contradictoires* qu'elles ont fait éclore, en sorte que, somme toute, on aura le droit de dire, de ces ressources, ce que l'abbé Gontier a dit de la collection des *Scriptores* de Dom Martin Gerbert, [ce qui peut s'appliquer à toutes les collections similaires, à tous les textes imaginables qui nous viennent des écrits musicaux du moyen âge] : « Ce sont des arsenaux com-« muns ou chacun prend des armes pour combattre ses adver-« saires; l'obscurité souvent impénétrable du texte favorise « singulièrement l'esprit de système, et L'ON Y TROUVE GÉ-« NÉRALEMENT CE QU'ON VEUT Y TROUVER ».

Finalement, et comme corollaire pratique de notre ouvrage, nous donnons de curieux spécimens d'un seul et même morceau de chant grégorien restauré d'après les prétentions de nos principaux archéologues qui, comme les aruspices romains, ne pourront certainement pas ici se regarder sans rire, et nous demanderons en terminant, si la conquète du vrai chant grégorien ne doit pas être enfin placée au premier rang des grandes illusions contemporaines!

L'ARCHÉOLOGIE

MUSICALE

ET

LE VRAI CHANT GRÉGORIEN.

CHAPITRE PREMIER.

COUP D'ŒIL SUR LA LITURGIE MUSICALE DE L'ÉGLISE ROMAINE DEPUIS L'ÉTABLISSEMENT DU CHRISTIANISME JUSQU'A SAINT GRÉGOIRE LE GRAND.

« A travers l'obscurité qui plane sur l'histoire des arts pendant la première période de notre ère, dit avec raison M. Vincent, de l'Institut (1), et à partir de l'origine de notre civilisation chrétienne, une chose cependant est hors de doute : c'est que la *vocation des Gentils* fut inscrite sur le *labarum* de la nouvelle société, et que malgré la différence profonde qui séparait le culte grossier des païens, de la religion que venait annoncer au monde le divin Jésus, l'urgente nécessité d'organiser un nouveau culte et l'impossibilité de l'improviser entièrement, durent inspirer aux premiers apôtres chrétiens, un esprit de sage tolérance qui leur permit d'approprier aux nécessités de la nouvelle religion une partie des rites et des coutumes de celle des païens, en donnant une nouvelle et spéciale consécration à leurs temples (2), à leurs cérémo-

(1) Voir ses deux articles sur l'*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, par M. de Coussemaker (*Correspondant*, numéros du 25 juin et du 25 juillet 1853).

(2) Cf. à ce sujet, dit M. Vincent, un rare et curieux ouvrage du P. Marangoni : *Delle*

nies, aux costumes, aux vases et autres ustensiles employés à la célébration de leurs mystères, toutes les fois du moins que quelque circonstance particulière ne rendait pas entièrement impossible cette appropriation. Les preuves historiques ne manqueraient pas à l'appui de cette théorie, si c'était ici le lieu de les exposer, et si d'ailleurs la proposition elle-même pouvait présenter quelque doute.

« C'est donc à cette conduite sagement conciliatrice que nous devons une partie des monuments des arts, que le temps nous a conservés. Mais pour nous en tenir à ce qui nous touche exclusivement ici, au chant sacré, écoutons sur ce sujet le savant bénédictin D. Guéranger (*Instit. liturg.*, t. I, p. 170) : *Tous les hommes doctes qui ont traité des origines de la musique*, dit-il, *ont reconnu dans le chant ecclésiastique ou grégorien les rares et précieux débris de cette antique musique des Grecs dont on raconte tant de merveilles. En effet, cette musique, d'un caractère grandiose et en même temps simple et populaire, s'était naturalisée à Rome de bonne heure. L'Église chrétienne s'appropria sans trop d'efforts cette source intarissable de mélodies graves et religieuses.*

« Nous voyons en effet par les Épîtres des Apôtres (1), que l'usage de chanter les louanges de Dieu était établi dans l'Église dès les premiers jours du Christianisme. Socrate, dans son *Histoire ecclésiastique* (VI, 8), raconte que *saint Ignace, évêque d'Antioche, capitale de la Syrie, troisième évêque à partir de saint Pierre, et contemporain des Apôtres eux-mêmes, eut un jour une vision dans laquelle les anges, partagés en deux chœurs, chantaient alternativement et sous une forme antiphonaire des hymnes à la gloire de*

cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle Chiese, opera di Giov. Marangoni, sacerdote Vicentino, etc. (*Roma*, 1774, *in*-4°).

A la mention précédente, M. Vincent aurait pu ajouter celle de l'ouvrage que Polydore Virgile ou Vergile, né à Urbin vers 1470 et mort dans cette ville en 1555 au plus tard, a publié sous le titre : *De rerum inventoribus libri octo*, qui a eu les honneurs d'au moins cinquante-quatre éditions dont nous possédons celle de Lyon, 1558, petit in-8°. « Cet ouvrage, dit un critique, fut mis à l'*Index* à Rome, et censuré par la Sorbonne, *parce que l'auteur*, *en rapportant l'origine de diverses cérémonies religieuses*, *avait prétendu qu'elles étaient empruntées des Païens.* » — Jusqu'à quel point sont fondées la mise à l'*Index* et la *censure* dont parle notre critique ? nous l'ignorons... En supposant qu'elles fussent vraies, ce serait un numéro de plus à insérer dans le catalogue du fameux axiome : *Habent sua fata libelli!* (Th. N.)

(1) S. Paul. *Epist.* I, Cor. XIV, 15 : Ephes. V, 19; Coloss. III, 16. — S. Jac. V, 13.

la sainte Trinité; qu'alors le saint évêque établit dans l'Église d'Antioche une manière de chanter qui imitait l'objet de sa vision, et que de là ce mode d'exécution du chant sacré se répandit dans toutes les autres Églises. Photius, dans sa Bibliothèque (96, éd. R. 257, H. 151), parle dans le même sens.

« D'un autre côté, saint Augustin (*Confess.*, IX, 7) et saint Isidore de Séville (*De Off. eccles.*, I, 7) nous apprennent qu'au quatrième siècle, saint Ambroise établissait à Milan, à l'instar des Grecs (qui le pratiquaient de temps immémorial), le chant antiphonaire ou à deux chœurs, d'où il se communiqua dans toutes les Églises d'Occident. Est-il nécessaire d'ajouter que saint Augustin et saint Grégoire, les coryphées de l'Église latine, étaient, aussi bien que saint Ambroise, entièrement Grecs, par leur éducation du moins, si ce n'est tous trois par leur naissance?... L'origine orientale et grecque des chants de l'Église catholique, et en général de sa liturgie, ne saurait donc un instant faire l'objet d'un doute sérieux (1); les mots *psaumes, antiennes, hymnes, litanies*, et tant d'autres, en témoignent d'ailleurs très hautement.

« Or, si notre chant liturgique est en lui-même d'origine grecque, y a-t-il lieu de s'étonner qu'il en soit de même pour la notation qui le représente? Ici encore, les preuves positives ne manquent pas; le mot *neume, neuma*, qui servit, au moyen âge, à désigner la no-

(1) « Th. Nisard, *Revue du Monde catholique*, 4 juillet et 4 août 1847. — *Item*, l'abbé N. Cloet, *De la Restauration du Chant liturgique*, p. 63. — On sait d'ailleurs que si l'Église romaine, et en particulier dans ces derniers temps le S. Pontife Grégoire XVI, a toujours protégé et favorisé la liturgie grecque, c'est à cause de son antiquité reconnue. » — (Cf. *La Voix de la Vérité*, 21 fév. 1852.)

A la citation qui précède, nous ajouterons les lignes suivantes que nous empruntons à la page 193 des *Institutions liturgiques* de Dom Guéranger (Paris, Victor Palmé, 1878, 2e édition, grand in-8o) :

« La Liturgie de l'Église des Gaules, dit Dom Guéranger, est trop différente de la romaine pour qu'on puisse croire qu'elle en soit issue; on a au contraire tout lieu de la juger d'origine orientale. D'abord, en elle-même, elle présente beaucoup d'analogie avec les rites des églises d'Orient, et si l'on considère les pays d'où sont venus les premiers apôtres des Gaules, on s'expliquera aisément cette conformité. Saint Trophime, fondateur de l'église d'Arles, était disciple de saint Paul : saint Crescent, pareillement disciple du même saint apôtre, prêcha dans les Gaules; saint Pothin et saint Irénée, apôtres de Lyon, vinrent de l'Asie, aussi bien que saint Saturnin, apôtre de Toulouse; enfin, la lettre des églises de Vienne et de Lyon à celles d'Asie et de Phrygie, montre, avec tous ces faits d'une manière incontestable, que les églises des Gaulois sont filles de l'Orient : leur Liturgie devait donc l'être aussi. »

(Th. N.).

tation musicale, même dans l'Église latine, est évidemment un mot grec (1). Mais le peu de renseignements positifs que jusqu'à ce jour on a produits sur sa véritable étymologie, n'a pas permis encore de s'accorder sur sa signification précise; et tandis que quelques auteurs, sans trop bien savoir pourquoi, le dérivaient de πνεῦμα, d'autres le faisaient venir de νεῦσις. Or, plusieurs traités manuscrits qui sont en ma possession, et que je publierai peut-être quelque jour si DIEU et les circonstances le permettent, ne laissent aucun doute sur le point en litige, et donnent raison à la première opinion (2). »

Nous ne prolongerons pas davantage la splendide citation que nous venons de détacher, comme une fleur précieuse, du très remarquable travail de M. Vincent.

Ceux qui voudraient envisager, *sous un autre rapport*, l'histoire de la liturgie musicale de l'Église romaine durant les premiers siècles du christianisme, peuvent consulter l'intéressante *Étude* que M. J.-B. Labat, de Montauban, a écrite en 1854 sur cette « *difficile* » question (3).

Ils peuvent aussi consulter l'*Histoire générale de la musique* par M. Fétis (tome IV, pp. 127-128). « Pas une page authentique de l'histoire de l'Église catholique, dit-il, pas un paragraphe, pas une phrase, ne nous instruit de ce que furent les premiers rites et le chant des chrétiens occidentaux... Les premières et vagues notions recueillies sur la liturgie et le chant de l'Église d'Occident ne remontent pas antérieurement au quatrième siècle : à vrai dire, il n'y a rien de certain pour le chant de l'Église romaine avant saint Grégoire, c'est-à-dire avant la fin du sixième siècle. »

Enfin, malgré ces affirmations de M. Fétis, on fera bien d'étudier le premier volume de l'ouvrage : *De Cantu et Musica sacra*, de Dom Gerbert.

(1) « Et que dire des mots *podatus*, *clinis*, *climacus*, *quilisma*, *strophicus*, *distrophus*, *tristrophus*, évidemment aussi d'origine grecque, qui représentent les principaux neumes? — Il en est de même de ces formules tirées d'Hucbald : *noanoeane*, *noeagi*, *noeanoeane*, etc... « (Note de M. Vincent.)

(2) « C'est ainsi que l'on trouve dans une ancienne hymne liturgique : *Te neuma sacrum repleat* (Revue de Musique religieuse, tome IV, p. 85.— Et qui n'a entendu certains habitants du midi de la France dire *une machine neumatique?* » (Note de M. Vincent).

(3) Voir le premier des deux volumes in-8° des *Œuvres littéraires-musicales* de ce savant musicologue-artiste (Paris, J. Baur, 1879, pp. 137-166). — Ce premier volume est précédé d'une notice biographique très complète sur M. Labat par Théodore Nisard (pp. V-LVI).

CHAPITRE II.

Œuvre liturgico-musicale de saint Grégoire le Grand.

On sait que saint Grégoire le Grand occupa le trône de saint Pierre depuis le 3 septembre 590 jusqu'au 12 mars 604.

« Une gracieuse légende répandue au moyen âge, dit M. de Montalembert, montre le grand effet produit dans la Gaule, la Germanie et l'Angleterre, par les compositions liturgiques et musicales de saint Grégoire... C'est en considérant l'attrait exercé par la musique profane que le grand pape fut entraîné à chercher si l'on ne pouvait pas, comme David, consacrer la musique à l'honneur de Dieu. Et comme il rêvait une nuit à ce sujet, il eut une vision où l'Église lui apparut, sous la forme d'une muse magnifiquement parée qui écrivait ses chants, et qui, en même temps, rassemblait tous ses enfants sous les plis de son manteau. Or, sur ce manteau était écrit tout l'art musical, avec toutes les formes des tons, des notes et des nuances, des mètres et des symphonies diverses. Grégoire pria Dieu de lui donner la faculté de se rappeler tout ce qu'il voyait, et, après son réveil, apparut une colombe qui lui dicta les compositions musicales dont il a enrichi l'Église (1). »

Mais gardons-nous de trop nous arrêter à cette légende, si poétique qu'elle soit, et abordons notre sujet d'une manière sérieuse, c'est-à-dire sous le rapport rigoureusement historique.

Dans l'*Avant-Propos* de la deuxième édition d'un opuscule intitulé : *Méthode élémentaire de Plain-Chant traditionnel*, par M. l'abbé Félix Aubert (2), on lit le passage suivant :

(1) *Les Moines d'Occident*, tome II. pp. 163-164.
(2) Digne, 1860. in-12.

« Lorsque saint Grégoire le Grand parut sur la chaire de saint Pierre, plusieurs papes avaient déjà coordonné plus ou moins les éléments épars du texte et du chant de la liturgie; mais il était réservé à l'illustre pontife d'inscrire son nom au fronton de cette vaste entreprise, et de mériter, à ce titre et à bien d'autres encore, la reconnaissance de la postérité. — Cependant, on a protesté de nos jours contre ce fait historique important. S'il faut en croire certains écrivains, non seulement saint Grégoire n'a pas établi à Rome une école de chantres, mais encore il n'est l'auteur d'aucun *Antiphonaire centon;* en sorte que c'est *par irréflexion* que l'on parle encore aujourd'hui de *Chant Grégorien.* »

« L'autorité du diacre Jean est la seule que l'on puisse invoquer en cette occasion, et *elle est loin d'offrir les garanties désirables.* Saint Grégoire n'a fait qu'indiquer le texte des morceaux qui doivent être chantés. *On appelle, en somme,* GRÉGORIEN *un chant auquel saint Grégoire est absolument étranger, et on semble faire de cette erreur un article de foi.* »

Naturellement, M. l'abbé Aubert s'inscrit énergiquement en faux contre une pareille doctrine historique.

Nous savons à quel auteur il faisait allusion en 1860 (1); mais, grande a été notre surprise, lorsque, dans un ouvrage qui porte la signature d'un érudit des plus éminents et la date de 1875, nous avons retrouvé la thèse que réfuta M. l'abbé Aubert. « A examiner la question sans parti pris, dit M. Fr.-Aug. Gevaert, — c'est le nom de cet érudit, — et en ne tenant compte que de textes dont la date est certaine, on arrive à douter que saint Grégoire ait connu une écriture musicale quelconque. Ce doute s'accroît encore à la lecture des œuvres de son contemporain Isidore de Séville, mort trente ans après lui. Bien que cet écrivain, dans son grand ouvrage encyclopédique, fasse mention de plusieurs notations ou écritures tachygraphiques affectées à un but spécial (2), il semble ignorer jusqu'à l'existence de signes graphiques pour représenter

(1) Cet auteur est M. Juste-Adrien Lenoir de Lafage, dans son ouvrage intitulé : *De la reproduction des livres de Plain-Chant romain* (Paris, 1853, in-8°).

(2) *Originum sive Etymologiarum libri* XX : I. 20, *de notis sententiarum ;* 21, *de notis vulgaribus ;* 22, *de notis juridicis ;* 23, *de notis militaribus ;* 24, *de notis literarum* (cryptographie).

les sons musicaux. Le début de son traité de musique est aussi explicite que possible à cet égard : *Le son, étant une chose sensible, s'évanouit dans le temps passé et s'imprime dans le souvenir. C'est pourquoi les poètes ont imaginé les Muses, filles de Jupiter et de la Mémoire. En effet, les sons périssent, si on ne les conserve par la mémoire; car ils ne peuvent être figurés par l'écriture* (1). L'œuvre musicale de saint Grégoire aurait donc simplement consisté à faire un choix parmi les chants traditionnels, à régler leur usage et à en prescrire la propagation au moyen de l'enseignement oral. A une époque comme la nôtre, où la puissance de la mémoire a sensiblement baissé par suite de l'usage continuel de l'écriture, un tel procédé de transmission nous paraît bien incertain et chanceux. Mais si l'on songe qu'il a suffi à conserver pendant des siècles les épopées homériques, on admettra volontiers que, gardée avec soin par de nombreuses écoles de chantres, la tradition directe a pu préserver de toute altération grave les inspirations mélodiques des premiers âges chrétiens, jusqu'au jour où elles ont été fixées par l'écriture (2). »

Le silence que M. Gevaert signale ici dans l'ouvrage de saint Isidore, ne constitue en définitive qu'un argument purement négatif. Cet argument ne nous suffit pas : *Argumentum factum ab auctoritate negative non valet.* Au besoin, on pourrait opposer à

(1) Lib. III, c. VIII, ap. Gerb., I. p. 20.

(2) Fr.-Aug. Gevaert : *Histoire et théorie de la Musique de l'Antiquité* (Gand, C. Annoot-Braekman, 1er vol., 1875, gr. in-8°, pp. 437-438). — Dans la citation que nous venons d'emprunter à M. Gevaert, on voit qu'il suit, sans laisser entrevoir le moindre doute, l'opinion de Frédéric-Auguste Wolf qui prétendait qu'Homère n'avait point *écrit*, mais *chanté* ou *récité* ses vers, *fidèlement conservés pendant plusieurs siècles dans la MÉMOIRE des rhapsodes.* Bien que cette opinion ait été partagée par Wood, de Mérian et Ilgen, en revanche elle a trouvé de redoutables antagonistes parmi lesquels nous mentionnerons Larcher, Sainte-Croix, Cesarotti et Payne Knight. Sans entrer ici plus avant dans l'examen de l'assertion incidente de M. Gevaert, nous renverrons nos lecteurs à l'ouvrage que M. le marquis de Fortia d'Urban a publié à Paris, en 1832, chez Fournier jeune, en un petit in-8° qui a pour titre : *Essai sur l'origine de l'écriture*, dans lequel l'auteur prouve que, du temps d'Homère, et longtemps même auparavant, les Grecs connaissaient l'écriture, et que leur immortel poète n'a pas dû négliger un si admirable moyen de transmettre ses vers à la postérité la plus reculée. Et nous ajouterons avec M. Amar Durivier : « Supposer que la tradition orale a seule conservé deux poèmes aussi étendus [que l'*Iliade* et l'*Odyssée*], pendant le long espace de temps écoulé entre Homère et les premières éditions connues, *C'EST FRANCHIR TOUTES LES BORNES D'UNE CRITIQUE RAISONNABLE.* (*Biographie uiverselle de Michaud*, édition in-8°, t. XX, 1817, art. *Homère*, p. 504, 2e colonne). »

M. Gevaert cette affirmation de M. Fétis, à savoir que la notation neumatico-gothique a été introduite dans l'Espagne par les Wisigoths en 412 (1), c'est-à-dire cent quatre-vingt-huit ans avant l'élévation de saint Isidore sur le siège épiscopal de Séville; mais quelle autorité positive peut invoquer ce même M. Fétis qui déclare, dans le même volume du même ouvrage, que nul écrivain latin des six premiers siècles n'a parlé de la notation en neumes (2)?

Toutes ces affirmations et toutes ces négations ne reposent sur rien de solide, et, dans la question capitale qui nous occupe, il nous faut des preuves sérieuses, incontestables, — d'autant plus que, dans l'une des séances du Congrès musical européen, tenu à Arezzo en septembre 1882, M. l'abbé Guerrino Amelli, l'un des custodes de la bibliothèque ambrosienne de Milan et président du congrès susdit, a soutenu que la notation neumatique était en usage, chez les Occidentaux, dès le cinquième siècle. A l'appui de sa thèse, M. Amelli a cité un passage de saint Prosper (*de gloria Sanctorum*) où il est fait mention des neumes, et a communiqué aux membres du congrès le fac-similé publié par Tischendorf d'un manuscrit de la Laurentienne, à Florence, attribué au cinquième siècle et contenant un fragment de notation neumatique (3).

Quand toute la tradition de l'Église occidentale, depuis saint Grégoire jusqu'à nos jours, proclame à travers les siècles que l'illustre pontife a noté musicalement l'Antiphonaire qui porte son nom, il n'est point permis à la critique moderne, si savante qu'elle soit, de biffer par un simple *deleatur* hypothétique un fait aussi universellement admis.

Et pourquoi donc saint Grégoire n'aurait-il pas noté musicalement son Antiphonaire centon, — de 590 à 604, — puisque l'Église d'Orient avait des livres liturgiques musicalement notés, au moins dès le commencement du quatrième siècle? Est-ce que,

(1) *Histoire générale de la Musique*, tome IV, p. 266.

(2) *Ibid.*, p. 183.

(3) *Le Congrès Européen d'Arezzo pour l'étude et l'amélioration du chant liturgique.* — Compte rendu non officiel..., par M. Ch.-Émile Ruelle, membre du Congrès, — (*Sixième séance*, 1re du 13 septembre 1882, p. 24. — Il est bien entendu que nous laissons la responsabilité de cette assertion à M. l'abbé Amelli et que nous n'avons pas le droit d'émettre le moindre doute touchant l'exactitude de la citation de M. Ruelle dont l'opuscule de 48 pp. gr. in-8° a été mis en vente en 1884, à Paris, chez Firmin-Didot et Cie.

par hasard, l'Église orientale aurait été plus avancée, sous ce rapport, au quatrième siècle, que l'Église d'Occident au septième? Poser cette question, c'est la résoudre, si l'on peut prouver que, dès le quatrième siècle, il y avait des livres musicalement notés dans la liturgie orientale. Or, c'est ce qui résulte d'un concile tenu à Laodicée, dans la Phrygie pacatienne, entre les années 320 et 370. Au nombre des canons de ce synode, il y en a deux, — le 15e et le 23e, — qui sont relatifs aux lecteurs et aux chantres.

Les voici :

Canon XVe.

Περὶ τοῦ, μὴ δεῖν πλέον τῶν κανονικῶν ψαλτῶν τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαινόντων, καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ.

Version latine de Gentien Hervet : « Non oportere præter ca- « nonicos cantores qui suggestum ascendunt, et ex membrana le- « gunt, aliquos alios canere in ecclesia (1). »

Version latine de Denys le Petit : « Quod non oportet amplius, « præter eos qui regulariter cantores existunt, qui et de co- « dice canunt, alios in pulpitum conscendere et in ecclesia psal- « lere. »

Version latine d'Isidore Mercator : « Non licere præter cano- « nicos psaltes, id est, qui regulariter cantores existunt, quique « pulpitum ascendunt et de codice legunt, alium quemlibet in ec- « clesia psallere.

Version latine de Dom Jumilhac : « Quod non oportet amplius « præter canonicos psaltes, id est, eos qui regulariter cantores exis- « tunt, quique suggestum ascendunt, et ex membrana legunt, ali- « quos alios canere in ecclesia (2). »

(1) Cette version a été adoptée par Dom Gerbert (*De Cantu et Musica sacra*, t. I, p. 33); seulement il l'indique comme étant la traduction du XVIIe canon du concile de Laodicée, ce qui est une erreur.

(2) Cette traduction de Dom Jumilhac se trouve dans son beau livre intitulé : *La Science et la Pratique du Plain-Chant* (5e partie, chap. vi, nouvelle édition, p. 283, note 3.)

Canon XXIII[e].

Ὅτι οὐ δεῖ ἀναγνώστας ἢ ψάλτας ὠράριον φορεῖν, καὶ οὕτως ἀναγινώσκειν ἢ ψάλλειν.

Version latine de Gentien Hervet : « Quod non oportet lectores aut cantores ferre orarium, et sic legere vel canere. »

Version latine de Denys le Petit : « Quod non oportet lectores aut cantores orariis uti, et ita legere vel psallere. »

Version latine d'Isidore Mercator : « Quod non oportet lectores aut psaltes orario uti, et sic legere et psallere (1). »

Sans entrer dans une discussion qui nous éloignerait trop de notre sujet, nous dirons que les textes que nous venons de rapporter, indiquent clairement qu'il y avait, dans la liturgie orientale, au quatrième siècle, des livres de chant placés à l'ambon des églises, et que, par décision du synode de Laodicée, les chantres régulièrement institués pouvaient *seuls* se rendre désormais au pupitre de ces ambons, et chanter sur les livres qui s'y conservaient (2).

Or, s'il y avait en Phrygie, au quatrième siècle, — « RETENONS-LE BIEN, » — des manuscrits de chant notés, pourquoi n'y en aurait-il pas eu aussi à Rome, au septième?

C'est, du reste, ce que nous apprend le premier *Ordo romanus* qui, d'après Dom Mabillon, remonte au moins à saint Grégoire le Grand. Les rubriques qui se trouvent indiquées dans le *Sacramentaire* de ce pape pour les offices pontificaux de la Semaine-Sainte, sont littéralement les mêmes de part et d'autre, en sorte qu'il est très vraisemblable, ajoute Dom Mabillon, que le saint

(1) *Sacrosancta concilia ad regiam exacta, quæ nunc quarta parte prodit auctior studio Philip. Labbei et Gab. Cossartii, Soc. Jesu presbyterorum* (Lutetiæ Parisiorum, MDCLXXI-LXXII, 17 tomes partagés en 18 volumes in-fol. — (tome I, coll. 1495-1522). — « Cette collection, dit M. Weiss, dans la *Biographie universelle* de Michaud (Paris, 1819, t. XXIII, page 15, 2[e] colonne), est la plus complète et la plus correcte que nous ayons. Le P. Labbe n'a publié que les huit premiers volumes de ce grand ouvrage; les autres ont été donnés par le P. Cossart, qui a suivi le plan de son prédécesseur. »

(2) Cf. Bergier, *Dictionnaire de Théologie*, article *Chant ecclésiastique*, et Dom Martin Gerbert, *De Cantu et Musica sacra*, tome I, p. 34.

pape les a tirées de cet *Ordo* pour les insérer dans son *Sacramentaire* (1).

Or, l'*Ordo* en question nous offre un détail qui ne doit pas être négligé : on y voit qu'après la collecte de la messe qu'il célébrait, le Souverain-Pontife s'asseyait et faisait signe aux évêques et aux prêtres de s'asseoir également. Aussitôt, un sous-diacre montait sur l'ambon et y récitait l'épître. Après quoi, le chantre désigné montait, à son tour, sur l'ambon AVEC LE livre nommé CANTATORIUM, et y chantait, selon le rit du temps, le répons (graduel), le verset *alléluiatique* ou le *trait* (2).

Or, qu'était ce *cantatorium*, sinon un livre de « *chant noté* », comme nous l'apprend Amalaire.

Notre hypothèse, croyons-nous, vaut bien celle de nos contradicteurs; mais nous avons mieux qu'une hypothèse à leur opposer.

En effet, la principale assise qui soutient l'édifice musical de saint Grégoire, c'est la monographie de ce pontife par Jean, moine du Mont-Cassin et diacre de l'Église romaine, monographie écrite sur l'ordre de Jean VIII qui occupa le Saint-Siège depuis le 14 décembre 872 jusqu'au 15 décembre 882, date de sa mort.

En cette circonstance, Jean VIII mit à la disposition de son diacre les documents les plus complets et les plus authentiques qui existaient dans les archives pontificales (3).

La monographie grégorienne de Jean Diacre, écrite en quatre livres, a toujours été en grande estime dans l'antiquité (4).

(1) « Rubricæ (ut vocant) quæ in libro Sacramentorum Gregorii Magni leguntur pro hebdomada sancta, totidem verbis hic expressæ [*scilicet in Ordine romano primo*], prout cuivis conferenti patebit. Unde Gregorium ex hoc libello in suum Sacramentarium prædictas transtulisse rubricas verisimillimum est. » (Migne, *Patrol. latine*, tome LXXVIII, coll. 935-936).

(2) *Ibid.*, col. 942. Cf. l'*Hist. ecclésiastique* de Fleury, livre XXXVI. — Pour la signification du mot *ambon*, voir entre autres auteurs, Ducange, *Glossarium;* — Fleury, *ibid. ac supra;* — l'abbé J.-B.-E. Pascal, *Origines et Raison de la Liturgie catholique* (Migne, 1844, in-4°, coll. 631-632), etc., etc.

(3) « Præceperas ut Vitam ipsius de scrinio Sanctæ Sedis Apostolicæ, tanto plenius, quanto et certius carpere studuissem » (*Préface de Jean diacre au pape Jean VIII*, — Patrologie lat. de l'abbé Migne, t. LXXV, col. 61). — Les Bénédictins, dans leur *Sancti Gregorii Magni Vita ex ejus scriptis adornata*, disent en parlant de Jean Diacre : « Omnia vetera monumenta inspexerat, summorum pontificum catalogos, acta, diaria evolverat » (Patrol Migne, *ibid.*, col. 244).

(4) « Quanta fuerit hujus *Vitæ sancti Gregorii* auctoritas apud veteres, docet Guitmundus

Le cardinal Baronius déclare, il est vrai, dans ses *Annales*, qu'il en rejette quelques assertions comme n'étant point, selon lui, parfaitement exactes.

Ainsi, par exemple, il ne serait point vrai de dire, avec Jean Diacre, que le pape Félix IV a été l'*atavus* de saint Grégoire le Grand. Or, répondent les Bénédictins, saint Grégoire lui-même l'affirme (1). Ce pape Félix a-t-il été le troisième ou le quatrième de ce nom? Il ne paraît pas facile d'admettre, disent encore les Bénédictins, que Jean Diacre ait témérairement confondu Félix IV avec Félix III (2).

Baronius ne veut pas non plus souscrire au récit de notre biographe, lequel déclare que le pape Benoît Bonose contraignit saint Grégoire à être diacre de l'Église romaine pour le récompenser de ses vertus : ce ne fut pas Benoît Bonose, dit Baronius, mais Pélage II. Ici encore les Bénédictins contredisent Baronius, et donnent des preuves à l'appui de leur opinion (3).

Il est inadmissible, ajoute Baronius, que le diacre Jean soit dans le vrai, quand il nous dit que l'âme de l'empereur Trajan fut délivrée des peines de l'enfer par les prières de saint Grégoire le Grand. Or, le récit de Jean n'est pas aussi absolu que le prétend Baronius. « *Non legitur*, disent les Bénédictins, *pro Trajano Gregorium exorasse, SED TANTUM flevisse* (4).

Ne poussons pas plus loin l'examen des critiques de l'éminent cardinal Baronius, et citons AVEC UNE PLEINE CONFIANCE le récit des travaux de saint Grégoire le Grand relatifs au chant liturgique, d'après Jean Diacre :

Aversanus, episcopus, lib. III *de Eucharistia* » (Patr. Migne, *ibid. ac supra*, coll. 39-40, n° IX). — Et comment donc M. l'abbé D***, annotateur des *Vies des Pères, Martyrs et autres principaux Saints*, par Alban-Butler, a-t-il pu écrire que « la vie de saint Grégoire, écrite par Jean, diacre de l'Église romaine, mérite peu de créance (Paris et Besançon, édition de 1835, tome du mois de mars, in-8°, p. 154, note 1)? Est-ce parce qu'elle est, dit-il, selon la remarque de Baronius, TOUTE REMPLIE DE FAUTES? » — C'est là un reproche que nous allons immédiatement réduire à sa juste pauvreté historique.

(1) Lib. IV *Dialog.*, cap. XVI, et Homil. 38 *in Evangelia*.

(2) « Non facile in animum inducere possumus Joannem Diaconum temere Felicem IV pro III pronuntiasse. » (Patrol. Migne, *ibid.*, coll. 243-244.)

(3) *Ibid.*, coll. 265-266.

(4) *Ibid.* coll. 105-106.

« In domo Domini, more sapientissimi Sa-« lomonis, propter musicæ compunctionem « dulcedinis, Antiphonarium centonem can-« torum studiosissimus nimis utiliter com-« pilavit; scholam quoque cantorum, quæ « hactenus eisdem institutionibus in sancta « Romana Ecclesia modulatur, constituit, « eique cum nonnullis prædiis duo habita-« cula, scilicet alterum sub gradibus basilicæ « beati Petri apostoli, alterum vero sub La-« teranensis patriarchii domibus fabricavit, « ubi usque hodie lectus ejus in quo recu-« bans modulabatur, et flagellum ipsius « quo pueris minabatur, veneratione con-« grua cum authentico Antiphonario reser-« vantur (1). »

Comme le très sage Salomon dans la maison du Seigneur, à cause de la douceur et de la componction de sa musique, Grégoire, le plus studieux des chantres, compila en manière de centon un Antiphonaire d'une très grande utilité. Il établit aussi une école de chantres qui existe encore de nos jours avec les mêmes règlements dans la sainte Église romaine, et la dota de deux habitations avec leurs dépendances, l'une sous les degrés de la basilique du bienheureux apôtre Pierre, et l'autre dans le voisinage du *patriarchium* de Latran où l'on conserve, maintenant encore, avec la vénération qui leur est due, le lit sur lequel il reposait pendant ses leçons de musique, le fouet dont il menaçait les petits élèves, et l'exemplaire authentique de son Antiphonaire (1).

Analysons maintenant avec soin chacun des détails qui précèdent, et faisons ressortir l'évidence qui les couronne comme d'une lumineuse auréole!

Disons d'abord avec le P. Lambillotte que « Ce récit [de Jean Diacre] porte avec lui la garantie de son exactitude. Il est impossible que l'historien ait inventé les circonstances des écoles, du lit et du fouet. Le pape auquel il dédiait son livre et toute la Cour romaine auraient protesté contre une imposture aussi audacieuse et parfaitement gratuite de la part de son auteur (2). »

Suivant le R. P. Dom Guéranger, « Les expressions *compilavit*, *centonem* [qu'emploie Jean Diacre], font voir que saint Grégoire ne peut être considéré comme l'auteur proprement dit des morceaux qui composent son Antiphonaire, en sorte qu'il en est du chant ecclésiastique comme de toutes les grandes institutions du catholicisme : la première fois qu'on les rencontre dans les monuments de la tradition, elles apparaissent comme un fait déjà existant, et leur origine se perd dans une antiquité impénétrable. Mais il est permis de croire que saint Grégoire ne se borna pas à recueillir des mélodies : il dut non seulement corriger, mais com-

(1) Livre II, chapitre VI, et non XVII, comme le dit M. Fétis dans son *Histoire générale de la Musique* (tome IV, p. 149, note 1). — Cf. la *Patrol.* Migne, tome LXXV, col. 90.

(2) *Antiphonaire de saint Grégoire. Fac-similé du manuscrit de Saint-Gall. Notice historique*, pp. 6 et 7 (Bruxelles, C.-J.-A. Greuse, 1851, gr. in-4°).

poser lui-même plusieurs chants dans son Antiphonaire par un travail analogue à celui qu'il avait accompli sur le Sacramentaire. Ce ne peut être qu'en qualité de correcteur éclairé et même de compositeur, que Jean Diacre le loue sur l'onction et la douceur de sa musique. Il nous serait impossible de préciser aujourd'hui, avec certitude dans le détail, les morceaux de l'Antiphonaire grégorien qui appartiennent proprement au grand pontife dont nous parlons (1). »

Mais s'il est impossible d'indiquer les pièces musicales qui appartiennent en propre au génie de saint Grégoire dans sa *compilation*, en revanche cette *compilation* elle-même est un fait considérable qui ne peut être contesté, et qui prouve qu'une notation musicale quelconque a été employée par saint Grégoire lui-même dans la rédaction de son Antiphonaire. En effet, si ce saint pontife s'était contenté d'y indiquer *le seul texte littéraire* des morceaux liturgiques, à quel titre le diacre Jean aurait-il pu dire que celui dont il trace la monographie fut le plus studieux des chantres (*cantorum studiosissimus*)? A quel titre aurait-il pu affirmer que l'Antiphonaire grégorien fut d'une très grande utilité? (*nimis utiliter*) pour les chantres et l'école musicale fondée à Rome par l'illutre pape? Quelles leçons mélodiques auraient pu suivre et ces chantres et cette école, puisque la seule indication littéraire n'en aurait désigné aucune? à moins qu'on ne prétende que, pour établir l'unité cantorale dans l'Église romaine, unité certainement visée par saint Grégoire, celui-ci n'eût écrit dans sa compilation soi-disant littéraire : « *Ici, on adoptera le chant de telle ou telle antienne ; là, on prendra celui de telle ou telle église,* » etc., etc. ; prétention qui ne mérite même pas la peine, à coup sûr, qu'on en fasse toucher du bout du doigt l'extravagance et le ridicule.....

Ici se présente une autre question fort intéressante encore au sujet de l'Antiphonaire *centonisé* par saint Grégoire (2).

(1) *Institutions liturgiques*. 1re partie, chapitre VII.

(2) Bien que le nom de saint Grégoire soit resté attaché à deux grandes œuvres liturgiques, le *Sacramentaire* et l'*Antiphonaire*, nous ne parlerons ici que de ce dernier livre. Nous dirons seulement, du premier, qu'il contenait le recueil des prières que le prêtre devait réciter en l'administration des sacrements et surtout en la célébration du saint sacrifice. Ce recueil fut d'abord dressé par saint Gélase qui mourut le 19 novembre 496. Saint Grégoire en retrancha plusieurs choses, en changea quelques-unes et en ajouta d'autres, parce

L'abbé Pierre Gussanville, de Chartres, a publié en trois volumes in-folio (1675), à Paris, une édition des *Œuvres* de notre Docteur de l'Église. Cette édition était la meilleure avant celle des Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur, donnée en 1705 (4 volumes in-folio). En tête de l'*Antiphonarius* grégorien, Gussanville a mis une préface que les Bénédictins et l'abbé Migne ont reproduite, et dans laquelle, faisant allusion au récit du diacre Jean, il demande sans sourire si cet *Antiphonarius* en était bien l'autographe ou simplement une copie apographe : « *An autographum? an apographum?* Un pareil doute n'intéresse aucunement ceux qui n'admettent point que saint Grégoire a musicalement noté son Antiphonaire, car il n'y a pas de manuscrit apographe sans manuscrit autographe. La question, pour les autres, est donc de savoir si l'historien de saint Grégoire a voulu parler du manuscrit *autographe* ou d'une copie *apographe* de l'Antiphonaire centon. Hé bien! selon nous, c'est comme si l'on demandait : « Le lit et le fouet de saint Grégoire que l'on conservait encore à Rome, du temps de Jean Diacre, étaient-ils le *véritable* lit, le *véritable* fouet, ou n'en étaient-ils que des *imitations?* Dans ce dernier cas, nous ne comprendrions point et nous ne pourrions jamais comprendre la « *congrua veneratio* » dont parle l'historiographe de saint Grégoire.

Maintenant, faisons encore une autre question, elle aussi fort intéressante.

Que contenait l'Antiphonaire grégorien?

A propos de ce point doctrinal, M. Fétis a gratifié ses lecteurs, en 1846, d'une dissertation aussi prolixe que peu claire, dans la *Revue de la Musique religieuse, populaire et classique* de M. Danjou (1). En donner ici des extraits, ce serait vraiment s'attarder en chemin. Allons droit au but : c'est de beaucoup préférable.

Le mot *Antiphonaire,* employé par Jean Diacre et par d'autres écrivains du moyen âge, n'avait pas alors la signification spéciale qu'on lui a donnée plus tard pour distinguer, du chant des messes,

que des textes provenant d'auteurs incertains ou ne présentant un sens bien complet, s'étaient glissés dans le travail de saint Gélase. — Arrivons maintenant à l'*Antiphonaire.*

(1) N° de janvier 1846 : *Des Origines du Plain-Chant*, 2e article, pp. 13-21.

celui des Heures canoniales et du Vespéral. Depuis longtemps, le recueil du chant des messes est appelé *Graduel*. L'Antiphonaire de saint Gégoire était donc *le corps complet de toutes les mélodies liturgiques de l'Église*, à l'époque de saint Grégoire. Amalaire Symphosius, prêtre et chorévêque de la cathédrale de Metz, qui vécut sous le règne de l'empereur Louis le Débonnaire, nous a laissé, entre autres documents, un très précieux ouvrage qui a pour titre : *Liber de ordine Antiphonarii* (1), dans le prologue duquel on peut voir que, de son temps, l'Antiphonaire de saint Grégoire avait trois noms chez les Romains : ce qu'en France on appelait alors *Graduale* ou *Gradale*, les Romains l'indiquaient par l'épithète de *Cantatorium*, désignation, dit-il, qui, « D'APRÈS UNE COUTUME ANTIQUE », est conservée chez eux, *dans quelques-unes de leurs églises*, en tête du volume qui contient cette partie du chant liturgique; l'autre partie de ce même chant, ils la subdivisaient en deux volumes, à savoir, le *Responsoriale* pour le recueil des *Répons*, et l'*Antiphonarius*, pour celui des *Antiennes* (2).

Ces détails bien précis sont assurément une grande preuve qu'il faut ajouter à la thèse que nous soutenons en faveur de l'Antiphonaire « *noté musicalement* » par saint Grégoire lui-même. Quand un auteur aussi accrédité qu'Amalaire Symphosius, qui vivait sous le successeur immédiat de l'immortel Charlemagne, invoque les traditions ANTIQUES de l'Église romaine, on n'a certes rien à objecter contre le fait que saint Grégoire a noté son travail centonien.

Nous aurions à grouper ici, au besoin, beaucoup d'autres preuves confirmant le dire d'Amalaire Symphosius et celui de Jean Diacre; nous pourrions mentionner les envois en France, par les papes, de plusieurs copies *authentiques* de l'Antiphonaire noté d'après l'original même de saint Grégoire. M. Fétis, dans le 4e volume de

(1) Migne, *Patrol. latine*, tome CV, coll. 1243-1316.

(2) « Notandum est volumen quod nos vocamus *Antiphonarium* tria habere nomina apud Romanos : quod dicimus *Gradale*, illi vocant *Cantatorium* : qui adhuc JUXTA MOREM ANTIQUUM apud illos in aliquibus ecclesiis in uno volumine continetur. Sequentem partem dividunt in duobus nominibus : pars quæ continet responsorios vocatur *Responsoriale* : et pars quæ continet antiphonas, vocatur *Antiphonarius* (Patrol. Migne, *ibid. ac supra*, col. 1245). »

son *Histoire générale de la Musique*, veut mettre ses lecteurs en garde contre les récits que donnent à ce sujet *nos vieilles chroniques de temps obscurs* (1); mais, lorsque des monuments historiques incontestables viennent corroborer ces récits, — lorsque saint Odon de Cluny ou plutôt Guido d'Arezzo, *selon nous*, invoque l'autorité de l'Antiphonaire noté et authentique de saint Grégoire, — lorsque, de l'aveu de tous les bibliographes, Guido d'Arezzo dit, au commencement du onzième siècle, dans un ouvrage qu'on ne lui conteste pas, à propos d'un point de doctrine musicale : *Cujus rei mihi testis est sanctus Gregorius* (2), est-il possible d'opposer à ces témoignages la moindre objection tant soit peu sérieuse?

Si saint Grégoire n'avait point « *noté* » son Antiphonaire, comment Guido d'Arezzo aurait-il pu en appeler aussi hardiment et aussi explicitement qu'il le fait ici, à la doctrine de l'illustre pape? C'est là une question que nous adressons très respectueusement à M. Gevaert qui, nous l'espérons, voudra bien expliquer à la critique contemporaine comment saint Grégoire, n'ayant noté aucun chant de son œuvre liturgique, Guido a pu, au commencement du onzième siècle, s'en référer au chant grégorien? S'il l'a fait, —et bien certainement il l'a fait, — on doit en conclure qu'il avait sous les yeux une copie authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire. Et, pour en parler comme il en parle, il a dû en vérifier l'exactitude sur l'*original* même de cette copie, ORIGINAL QUI EXISTAIT ENCORE A ROME, *à l'époque où il rédigeait les incomparables ouvrages qui l'ont placé, pour toujours, au sommet des plus illustres restaurateurs des mélodies liturgiques recueillies et centonisées par saint Grégoire le Grand.* Nier ce que nous disons ici, ce serait nier l'évidence elle-même. Un artiste comme Guido d'Arezzo n'affirme rien à la légère. Quand donc il en appelle au « TÉMOIGNAGE » de saint Grégoire, c'est qu'il est sûr de ne rien avancer qui soit contraire à la plus rigoureuse vérité historique et artistique.

(1) pp. 281-282.

(2) *Prologue rhythmique* de son fameux Antiphonaire (Cf. les *Scriptores* de Gerbert), tome II, p. 30, et la Patrologie latine de l'abbé Migne, tome CXLI, col. 409. — Ce n'est point le seul endroit où, dans le *même* ouvrage, Guido d'Arezzo invoque l'autorité musicale de saint Grégoire; on trouve aussi une très importante allusion qu'il a faite à cette autorité, dans le XVIIIe chapitre de son *Micrologue* (*Patrol.* Migne, *ibid.*, col. 403).

C'est notre avis. Qu'on veuille bien dire si nous nous trompons.

Nous avons maintenant une dernière question à examiner, relativement à l'Antiphonaire grégorien : c'est celle de savoir comment saint Grégoire l'a noté? est-ce en lettres alphabétiques? est-ce en neumes? est-ce simultanément en lettres alphabétiques et en neumes?

Donnons ici la parole aux archéologues musiciens modernes; nous hasarderons ensuite l'exposé de notre opinion personnelle sur ce point fort obscur de la sémiograpie musicale de l'Occident.

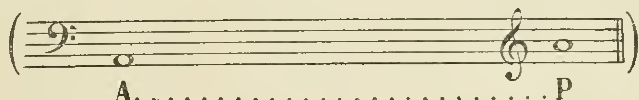
M. Vincent se déclare le défenseur de la notation alphabétique ou littérale : c'est celle, dit-il, dont s'est servi saint Grégoire. Pourquoi? parce que les neumes n'offrent aux chantres qu'une notation vague, indécise et abréviative. « Abréger, ajoute-t-il, est un singulier moyen d'éclairer. » La notation littérale, au contraire, offre des éléments parfaits et sûrs pour le déchiffrement des intonations mélodiques. « On convient, dit-il encore, que saint Grégoire employait une notation composée de lettres romaines, à laquelle il fit même, suivant toutes les traditions, subir une réforme ou simplification qui porte encore aujourd'hui son nom (1). »

M. Fétis est du même avis. « La notation romaine, dit-il, dont parle le moine d'Angoulême dans sa Chronique, fut celle des lettres [de l'alphabet latin]. Comme les autres peuples de l'antiquité, il était naturel que les Romains eussent une notation puisée dans l'alphabet de leur langue; il ne l'était pas moins qu'une fois en possession de cette notation, Rome n'en changeât plus. Remarquons que cette même notation romaine a des avantages dont les autres sont dépourvues, à savoir, sa simplicité et l'invariable signification de ses signes, car c'est la seule de toutes les notations anciennes et modernes qui possède cette dernière qualité. Chez les Grecs, les signes changeaient de nom dans chaque mode; dans les notations orientales, les intonations des signes représentatifs de sons isolés et collectifs sont indéterminées; ils n'acquièrent une signification positive que par le ton ou le mode.....; enfin, dans la notation moderne même, les notes ne représentent des intonations déterminées qu'en raison de la clef et du diapason. La notation romaine, avec l'adjonction du ♭ et du ♮ à double usage, qui date

(1) Articles sur l'*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, par M. de Coussemaker (*Correspondant*, n° du 25 juillet 1853).

du neuvième siècle, restait invariable, quel que fût le mode, et chaque lettre représentait un son déterminé de l'échelle. Cette notation seule avait sa raison d'être à Rome : il n'en aurait été ainsi d'aucune autre (1). » ..... « Suivant nos adversaires, les neumes sont la notation dont a parlé le moine d'Angoulême. Mais quoi! A toute chose il faut une cause : d'où seront venus ces neumes à Rome, qui possédait déjà une autre notation simple et d'une lecture facile? Nous comprendrions que l'Église d'Occident, ayant emprunté une partie de ses premiers chants à l'Église grecque d'Asie, en eût adopté aussi la notation, si nous n'avions pas la preuve, par un certain nombre de manuscrits très anciens, qu'elle n'avait pas abandonné celle des quinze lettres romaines. Mais les neumes! Qui donc les aurait introduits à Rome, et quel motif aurait pu déterminer les papes à substituer cette notation si compliquée et toujours problématique à l'échelle des sons déterminés par les lettres latines? Nous n'apercevons pas la réponse quelque peu plausible qu'on pourrait faire à ces questions (2). »

Les quinze lettres romaines dont parle ici M. Fétis, sont celles qu'emploie Boëce, dans son *Traité de Musique*, depuis la lettre A jusqu'à la lettre P inclusivement



pour désigner les notes musicales des exemples qu'il met sous les yeux de ses lecteurs. C'est pourquoi cette notation est vulgairement nommée *boëcienne*. Mais est-elle bien de Boëce? est-ce bien une notation? était-elle bien la *nota romana* à laquelle fait allusion la *Chronique* du moine d'Angoulême?

Nous trouvons, à ce sujet, des réflexions fort intéressantes que nous allons reproduire : elles ont pour auteur M. l'abbé L.-G. C(hastain) et sont contenues dans le livre que cet érudit musicologue a publié en 1867, à Toulouse, sous le titre d'*Essai sur la tradition du chant ecclésiastique depuis saint Grégoire*, etc. (3).

(1) *Histoire générale de la Musique*, tome IV, pp. 180-181.
(2) *Ibid.*, pp. 182-183.
(3) 1 volume in-12 de VIII-371 pages, plus cinq planches autographiées.

« On ne peut pas affirmer, dit M. Chastain, que cette notation ait été inventée par [Boëce] le ministre de Théodoric-le-Grand, car cet auteur n'indique expressément que la notation par les lettres grecques. Dans le chapitre 3e du livre 4e de son *Traité sur la Musique*, chapitre intitulé : *Musicarum per græcas ac latinas notarum nuncupatio*, Boëce parle de la notation par les lettres grecques, spécialement de celle du mode lydien, et il ne dit pas un mot de la notation par les lettres latines, ce qui a fait penser, à plusieurs écrivains, que les mots *ac latinas* avaient été ajoutés plus tard dans ce titre. Le savant Meibomius cite un manuscrit qui ne porte pas ces mots. — Dans plusieurs chapitres, il est vrai, notamment dans les premiers du livre 3e, Boëce représente les notes par les lettres de l'alphabet latin; mais il les emploie arbitrairement à la manière des mathématiciens qui en font usage dans l'algèbre, la géométrie, etc. La même lettre n'y représente pas toujours le même son, et par là même elle diffère de la lettre que ce son porte avec lui dans le diagramme de la notation dite *boëcienne*. Ainsi, par exemple : A ne représente pas *la*, B ne représente pas *si*, etc. — UNE FOIS SEULEMENT, c'est dans l'exemple du chapitre 17e du 4e livre, pour représenter les quinze degrés de l'échelle et les diverses espèces d'octaves, il se sert des quinze premières lettres de l'alphabet..., disposées comme dans la notation qui porte son nom (1). »

Nous ignorons si M. Fr.-Aug. Gevaërt a connu ce passage publié par l'abbé Chastain en 1867, lorsqu'il a écrit lui-même, en 1875, dans le premier volume de son *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, les précieuses lignes suivantes qui sont une éclatante confirmation de celles qu'on vient de lire, et que nous devons absolument citer pour ne rien omettre d'essentiel.

Voici donc ce que dit M. Gevaërt de la notation attribuée à Boëce :

« Selon une croyance déjà très répandue au moyen âge, et encore généralement admise aujourd'hui, Boëce se serait servi des quinze premières lettres de l'alphabet romain (A — P), pour noter les quinze sons du *système disjoint* (LA^1 - LA^3); un siècle plus tard,

(1) Pages 75-76.

le pape saint Grégoire aurait réduit les caractères alphabétiques à sept (A B C D E F G), répétés d'octave en octave. Cependant aucune de ces deux assertions ne se soutient devant un examen impartial des textes. Boëce ne connaît d'autres caractères musicaux que ceux des Grecs, bien qu'un chapitre de son livre soit intitulé : *Dénomination des notes musicales par des lettres grecques et latines* (1). Ce chapitre ne contient aucun vestige de la prétendue notation boétienne, et prouve jusqu'à l'évidence que Boëce entend par lettres latines, la traduction des termes grecs en mots latins (2). A la vérité, en plusieurs endroits de son livre, il se sert, pour la démonstration de ses théorèmes acoustiques, des caractères de l'alphabet romain; mais la signification de ceux-ci varie selon la nature de la proposition à établir, ce qui suffit à prouver l'absence de toute valeur constante attachée aux signes; l'intervalle A B, par exemple, signifiera tantôt un intervalle d'octave, tantôt une quinte, une quarte ou un demi-ton (3). Deux fois seulement les lettres A B C D E F G, etc., représentent une échelle ascendante (4); mais au lieu d'exprimer la série *la si ut ré mi fa sol*, elles correspondent aux sons *si ut ré mi fa sol la*, ce qui exclut toute analogie avec la notation appelée plus tard boétienne, de même qu'avec celle qui porte le nom de saint Grégoire. »

« La notation de Boëce étant ainsi reléguée dans le domaine de la légende, ajoute l'illustre linguiste M. Gevaërt, il est évident que saint Grégoire n'a pu la perfectionner. Si le grand pontife s'est servi des caractères de l'alphabet latin pour noter son Antiphonaire, ce qui est peu probable, il n'a pu donner aux lettres la valeur qu'elles ont dans le système d'écriture musicale auquel son nom est attaché (5). »

(1) *De institutione musica*, IV, 3.

(2) « Voici de quelle manière l'échelle y est décrite : *Proslambanomenos, qui* adquisitus *dici potest*, *zeta non integrum et tau jacens* 7⊢. *Hypate hypaton, quæ et* principalis principalium, *gamma conversum et gamma rectum*, ˥Γ, etc. *Ibid.* — Un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, exécuté au douzième siècle, donne au chapitre suivant la notation de l'échelle grecque par des caractères latins; mais les lettres y ont une valeur toute différente de celle qui leur est attribuée dans les notations boétienne et grégorienne : A B C D E F G ne répondent pas à LA *si ut ré mi fa sol*, mais bien aux sons UT *ré mi fa sol la si* (Note de M. Gevaërt). »

(3) *De inst. mus.*, III, 1, 3, 4, 9, 10, 11 et *passim*.

(4) Liv. IV, 14 : « *Sit* A *hypate hypaton* (si), B *parhypate hypaton* (ut), C *lichanos hypaton* (ré), D *hypate meson* (mi), etc. » Cf. IV, 17.

(5) Gevaert, ouvrage cité, tome Ier, livre II, chap. VI, pp. 436-437.

On en conviendra : les réflexions de l'abbé Chastain et de M. Gevaërt sont excessivement intéressantes, et nous les recommandons d'une manière toute spéciale à la « MÉDITATION » de nos lecteurs.

Le P. Lambillotte, qui a publié le fac similé de l'Antiphonaire de Saint-Gall, lequel est noté en neumes, soutient que c'est une copie authentique de l'Antiphonaire original de saint Grégoire. Naturellement donc, selon le P. Lambillotte, ce grand pape s'est servi de la notation neumatique.

« M. Fétis veut absolument, remarque M. Vitet, que saint Grégoire ait écrit son Antiphonaire en lettres et non en neumes. Les Lombards, selon lui, étaient trop fraîchement établis en Italie pour que déjà *leur écriture musicale* fût en usage. Comment donc supposer, dit-il, que la copie soit écrite en neumes, si l'original était noté en lettres? » — M. Vitet met ici les Lombards hors de cause, et ajoute : « Saint Grégoire a dû écrire en neumes, parce que telle était l'écriture vulgaire de son temps. *Sanctus Gregorius disposuit atque neumatizavit antiphonarium*, dit un traité de musique que nous a conservé Gerbert, et qu'il croit antérieur au dixième siècle (1). Voudrait-on nous opposer ce passage du moine d'Angoulême : *Antiphonarios quos ipse* (Gregorius) *notaverat* NOTA ROMANA (2). » Mais le vrai sens de ces mots *nota romana* ne nous est-il pas connu? Si le chroniqueur eût voulu parler de la notation alphabétique, il aurait dit : *litteris romanis*, tandis que, par *nota romana*, il entendait l'écriture abréviative, l'écriture cursive et vulgaire, la *notation neumatique* en un mot (3). »

« On n'est pas unanime, dit M. l'abbé Jules Bonhomme, sur la question de savoir si le grand pontife (saint Grégoire) régla... la partie des chants ecclésiastiques des offices du soir, mais c'est l'opinion la plus commune parmi les historiens et les liturgistes qu'il en fut ainsi. — Une seconde question qui est plus débattue entre les archéologues, c'est celle qui a rapport au genre de notation qu'employa saint Grégoire. — Cette question a été agitée surtout à l'occasion de la découverte de l'Antiphonaire de Saint-Gall. — Deux sys-

(1) *De Cantu et Musica*, tome II, p. 2.
(2) *Caroli Vita per monaco Engol.*, apud Duchesne, tome II.
(3) *Journal des Savants*, cahier de février 1852.

tèmes sont en présence (1). Du temps de saint Grégoire, on connaissait la notation de Boëce, qui représentait l'échelle des sons par les quinze premières lettres de l'alphabet : d'un autre côté les manuscrits les plus anciens que l'on ait découverts sont toujours notés en signes neumatiques. Saint Grégoire connaissait-il aussi ces signes? — Laquelle de ces deux manières adopta-t-il dans son Antiphonaire? — Voilà le sujet de la controverse. Nous penchons à croire que saint Grégoire écrivit en neumes. C'est ainsi qu'il faudrait entendre le mot *neumavit*, écrit par Ménard..., *Sanctus Gregorius... Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et neumavit seu notavit* (2), et le mot *neumatizavit*, qui est dit encore de saint Grégoire dans un manuscrit antérieur au dixième siècle, cité par Gerbert. Ce qui nous frappe surtout et nous fait incliner vers ce sentiment, c'est l'absence de manuscrit notés en lettres et l'abondance des livres notés en signes neumatiques. Comment, sur tant de copies de l'Antiphonaire du saint Pontife, n'y en aurait-il pas une qui reproduisît les lettres de Boëce seules, si l'original avait été écrit ainsi? L'Antiphonaire de Montpellier, où la notation boëcienne est en regard de la notation neumatique, a, par sa singularité, fait événement dans le monde musical. Un moment, M. Danjou qui l'avait découvert, crut posséder une copie authentique du travail de saint Grégoire... Tout ce que nous savons, c'est que le livre original fut conservé longtemps à Rome; et Jean Diacre, qui écrivait au dixième siècle, put encore constater son existence. On ignore ce qu'il devint depuis lors (3).»

On lit dans l'*Histoire de l'École de Chant de Saint-Gall*, par le R. P. Dom Anselme Schubiger, les lignes suivantes qui nous paraissent très probantes : « Les nombreux antiphonaires des neuvième,

(1) « Il n'est pas possible de prendre au sérieux un troisième système, qui consiste à dire que l'Antiphonaire de saint Grégoire ne fut noté d'aucune manière. C'est cependant ce qu'on lit dans M. de la Fage (*De la reproduction des livres de chant romain*), p. 10 : *Nous ignorons, dit-il, si, dans ce recueil, fait surtout en vue des paroles, le chant avait été noté*. Et. p. 13 : *A défaut de celui (du manuscrit) de saint Grégoire, qui, selon toute apparence, n'a jamais existé quant au chant*... Après tout ce que l'on a cité des monuments traditionnels, lorsqu'on sait que l'Antiphonaire était gardé à Rome pour servir de type aux livres de chant jusqu'au dixième siècle, ceci est un peu trop aventuré (*Note de M. l'abbé Jules Bonhomme*). »

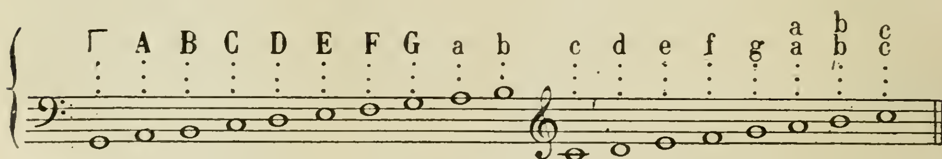
(2) Du Cange, *Gloss.*, s. v. *Usus*. Cependant ces mots peuvent signifier seulement *grouper des notes*, sans déterminer quelle est leur figure. (Note de M. Jules Bonhomme.)

(3) *Principes d'une véritable restauration du Chant Grégorien* (Paris, Jacques Lecoffre et Cie, 1857, in-8°, pp. 9-11).

dixième et onzième siècles qu'on trouve encore dans toutes les grandes bibliothèques de l'Europe, dit-il, démontrent, par leur parfaite conformité et leur admirable accord, qu'ils sont des copies immédiates ou médiates de l'ouvrage de saint Grégoire ; quelques-uns portent encore maintenant le nom de leurs auteurs. Toutes ces copies, quoique usitées autrefois dans les pays les plus éloignés de l'Europe, sont munies de caractères neumatiques : circonstance qui met hors de doute cette question : *Saint Grégoire s'est-il, oui ou non, servi de neumes* (1)? »

Dans ses *Mélodies Grégoriennes,* le R. P. Dom Pothier donne le nom de *notation latine* aux *beaux neumes grégoriens* (p. 56). C'est assez dire que le Bénédictin de Solesmes admet que la notation neumatique est celle dont s'est servi saint Grégoire. Au reste, les règles d'exécution musicale qu'il développe, « D'APRÈS L'ABBÉ A. GONTIER, VÉRITABLE AUTEUR DU SYSTÈME », pour bien interpréter le chant grégorien, ont pour unique point de départ l'écriture musicale en neumes (2).

Reste à examiner un dernier fait notationnel dont plusieurs didacticiens modernes ont fait honneur à saint Grégoire-le-Grand et qui se trouve mentionné pour la première fois, au dixième siècle, dans les ouvrages faussement attribués à saint Odon de Cluny. Ce fait notationnel est une modification très considérable de la notation dite boëcienne. Les sons du diagramme y figurent de la manière suivante :



M. Raphaël-Georges Kiesewetter de Weisenbrunn, conseiller de la cour impériale de Vienne, a publié en 1828, dans la *Gazette*

(1) L'*Histoire de l'École de Chant de Saint-Gall*, écrite en allemand, a été publiée dans le format in-4° par MM. Benziger frères, à Einsiedeln, canton de Schwyz, Suisse, un peu après 1858, croyons-nous. M. Briffod, professeur de littérature à Boëge, l'a traduite en français. Sa traduction a été imprimée à Paris, en 1865, et publiée par E. Repos, avec des notes par Théodore Nisard (1 vol. grand in-8° jésus de 96 pages à 2 colonnes).

(2) *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition*, par le R. P. Dom Joseph Pothier (Tournay, Desclée, Lefebvre et Cie, 1880. 1 vol. grand-in-8° jésus de 270 pages.

générale de Musique de Leipzig, d'intéressants articles sur « la notation dont s'est servi saint Grégoire-le-Grand. »

On y lit, à propos de la modification de la notation littérale dont nous parlons ici et que l'on attribue à saint Grégoire, des renseignements qui méritent au moins une analyse sommaire.

Forkel, Gerbert, Burney et Hawkins, dit-il, ont rapporté le fait ou plutôt la supposition d'après l'autorité du vénérable P. Martini (*Storia di Musica*, tome I, pp. 176 et 395). Or, en cette circonstance, le P. Martini n'est lui-même que l'écho d'Antimo Liberati, membre de la Chapelle Pontificale dans la seconde moitié du dix-septième siècle, qui regardait son opinion comme indubitable et fondée sur le sentiment général (*sentimento commune*).

Erculeo Bottrigari, dont le P. Martini cite avec regret l'opinion qui diffère de la sienne, ne disconvient pas positivement que saint Grégoire se soit servi, comme notation, des sept premières lettres de l'alphabet latin, diversement combinées : il prétend seulement que cette notation, étant *antérieure* au saint pontife, elle ne doit pas lui être attribuée.

Forkel discute cette question d'une manière plus logique et plus serrée : il ne regarde point comme une chose certaine que saint Grégoire ait noté ses mélodies avec les sept premières lettres latines, et fait même observer que cette sémiographie musicale a dû être inventée depuis la mort du pontife jusqu'au neuvième siècle. — Forkel aurait dû dire : « *jusqu'au onzième siècle* », comme nous le prouverons dans le présent volume.

Au reste, l'opinion de Bottrigari qui soutient que l'usage des sept premières lettres, comme notation musicale, était déjà établi avant saint Grégoire ne repose, d'après le P. Martini, que sur un passage de Boëce, qui a été contesté par Meibomius.

Ainsi parle M. Kiesewetter.

Citons maintenant M. Fétis, son implacable antagoniste en historiographie musicale.

« Si, dit celui-ci, saint Grégoire avait ainsi changé la notation littérale, et l'avait faite, pour son Antiphonaire, telle qu'on vient de la voir, il n'existerait ni antiphonaire, ni graduel noté par les quinze lettres, et ce serait la notation des sept lettres répétées d'octave en octave qu'on trouverait dans les manuscrits, ce qui ne s'est

pas rencontré jusqu'à ce jour, si ce n'est dans le graduel de la Bibliothèque royale de Munich (n° 14,963) du dixième siècle; mais cette exception n'a pas ici d'autorité, car la notation littérale qu'on y voit, avec une autre, est très postérieure à l'âge du manuscrit; ce qui le prouve, c'est que, n'ayant pas d'espace pour la tracer, on a été obligé de placer les lettres de cette notation tantôt au-dessus, tantôt au-dessous ou au milieu des signes de l'autre notation. Le système de cette notation littérale a été particulièrement en usage dans quelques traités de musique des treizième et quatorzième siècles, ainsi que dans des livres de chant non destinés aux chantres des églises (1). »

« On pense généralement, — c'est l'opinion de M. de Coussemaker, — que la notation de Boëce, réduite aux sept premières lettres, a été adoptée par saint Grégoire pour noter les livres de chant ecclésiastique; mais on n'a pas de preuves de ce fait. Il a d'ailleurs été fort contesté dans ce dernier temps, ET AVEC RAISON (2). »

« A l'origine, — dit feu M. Thiéry dans un énorme volume qui a paru en 1883 à Bruges (Belgique), sous le titre d'*Étude sur le Chant Grégorien*, — à l'origine l'usage des notes était inconnu. Le chant s'apprenait de tradition et s'exécutait de mémoire et sans le secours d'aucun signe. Lorsque *plus tard* il fut moins familier aux chantres, on se servit, pour le représenter, de certaines figures connues sous le nom de *neumes*. On eut ensuite recours aux lettres de l'alphabet , *a, b, c, d, e, f, g,* et la série des sons commençait à *la*. Dans ce système, qui a été emprunté aux Grecs, les lettres comparées aux notes actuelles ont cette signification : **a** *la,* **b** *si,* **c** *ut,* **d** *ré,* **e** *mi,* **f** *fa,* **g** *sol*. Mais le nombre de ces caractères étant insuffisant pour déterminer exactement le degré d'élévation des notes, on employait *alors* les quinze premières de l'alphabet, et aux sept déjà énoncées on avait ajouté les suivantes : h, i, k, l, m, n, o, p. Celles-ci formaient, comme les premières, une seconde

(1) *Histoire générale de la Musique*, tome IV, p. 180.

On trouvera, à la fin de la *Clef des mélodies grégoriennes* du P. Lambillotte, le fac simile de quatre pages du manuscrit de la Bibliothèque royale de Munich dont parle ici M. Fétis. (Th. N.).

(2) *Histoire de l'Harmonie au moyen âge* (Paris, Victor Didron, 1852, in-4°, p. 151).

série des mêmes notes, commençant également par *la*, et se terminant par la répétition de cette dernière à l'aigu; elles signifiaient conséquemment, dans l'ordre qu'elles viennent d'être énoncées, *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*. — Il fallait beaucoup d'usage et une longue habitude pour pouvoir distinguer et bien saisir les diverses nuances du chant à la simple vue des lettres de l'alphabet. *Dans la suite des temps*, les chantres devenant moins habiles, on dut recourir à un moyen plus clair et plus accessible aux yeux et à l'intelligence. C'est *alors* que les lettres furent remplacées *d'abord* par des points superposés les uns aux autres, et *ensuite* par les notes telles que nous les avons aujourd'hui (1). »

Tel est l'ensemble de tout ce qui a été écrit *à propos* ou *à l'occasion* de la notation employée par saint Grégoire.

Comme on le voit, l'archéologie débute ici par de grandes divergences doctrinales qui s'accentueront de plus en plus, quand elle abordera les innombrables détails du *problème indéterminé* qu'elle veut absolument résoudre.

Récapitulons.

On n'est point d'accord sur la question de savoir si, *oui* ou *non*, saint Grégoire a noté son *Antiphonaire*.

Selon quelques auteurs, saint Grégoire n'a rien noté du tout; suivant d'autres, — et c'est presque l'unanimité des archéologues et des historiens, — il a noté musicalement son *Antiphonaire*.

Comment l'a-t-il noté?

Assurément, ce n'est point par les sept premières lettres de l'alphabet latin, bien qu'on ait décoré cette notation de l'épithète de *grégorienne* (2).

(1) In-8° de VI — 830 et 5 pages d'*errata*, — chap. Ier, section Ire, pages 3 et 4. — Nous désirons vivement que les lecteurs puissent comprendre quelque chose dans cette longue citation qui, pour nous, n'est qu'un long fatras...

(2) Nous prions nos lecteurs de se rappeler l'opinion de M. Gevaert, opinion que nous avons fait connaître dans ce chapitre. — Saint Odon de Cluny est le plus ancien auteur qui parle de cette notation; or, l'ouvrage qu'on lui attribue n'est CERTAINEMENT pas de lui, mais de Guido d'Arezzo, comme nous le prouverons, et c'est ce qui a fait dire à Jean de Muris : « *Domnus Guido, quem post Boëtium in hac arte plurimum valuisse fatemur, XXI in Musica sua posuit litteras, ne jam in cantu et modis ullus subrepere possit defectus. Ipse enim septem distinctis usus est litteris, propter septem vocum discrimina; pluries tamen sub aliqua figurali distinctione repetitis*, etc. » (*Specul. Musicæ*, lib. VI, cap. XLI, apud Coussemaker *Scriptores*, tome II, p. 279, 2e col.)

Ce n'est point, non plus, par les quinze lettres (A — P) du même alphabet, car la *Chronique* du moine d'Angoulême dit que, grâce aux artistes envoyés par le Saint-Siège à Charlemagne, les antiphonaires français furent corrigés, *correcti sunt ergo antiphonarii Francorum*. Or, tous les livres choraux qui nous sont parvenus de l'époque carlovingienne, sont notés en neumes, sauf quelques fragments très rares.

M. Vincent nous oppose une négation; mais cette négation est-elle admissible, surtout quand on se rappelle que l'éminent académicien, attribuant avec raison une origine orientale et grecque aux chants de l'Église d'Occident, affirme qu'il en est de même pour la notation qui les représente (1). Nous croyons donc que, dans la question actuelle, M. Vincent s'est mis en contradiction avec lui-même, et nous n'insistons pas davantage.

(1) Voir notre chapitre Ier.



CHAPITRE III.

L'ABBÉ JOSEPH BAÏNI ET L'ANCIEN CHANT LITURGIQUE DE L'ÉGLISE ROMAINE.

L'abbé Joseph Baïni, né en 1776, devint chapelain chanteur dans la Chapelle Pontificale et mourut à Rome le 24 mai 1844. Il a publié plusieurs ouvrages dont le plus important est celui qui a pour titre : *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni-Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, e quindi compositore della cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche vaticana, lateranense, e liberiana, detto il Principe della Musica* (Roma, dalla Società Tipografica, 1828, 2 vol. in-4°).

« L'esprit de critique littéraire, l'érudition, le savoir musical et la connaissance parfaite des styles brillent partout dans cet ouvrage et en font un des plus beaux monuments de l'histoire de l'art (1). »

Cet éloge de M. Fétis est on ne peut plus légitime pour ce qui concerne l'histoire de la musique aux seizième et dix-septième siècles, mais il nous est impossible de l'admettre sans restrictions dans ce que raconte Baïni au sujet du chant liturgique des premiers âges de l'Église occidentale et en particulier du Chant Grégorien. Il suffit de détacher quelques passages des *Memorie storico-critiche* pour se convaincre de la légitimité de notre jugement qui, du reste, ne touche point au mérite incontestable du sujet principal de ce beau livre.

Ouvrons donc ce livre aux pages 81 et 82 du tome deuxième, et citons.

« Les vraies anciennes mélodies du Chant Grégorien, — dit

(1) Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*, article BAÏNI.

l'abbé Baïni, — sont absolument inimitables. On peut les copier et les adapter, Dieu sait comment, à d'autres paroles : mais en composer de nouvelles comparables aux anciennes, on ne saurait le faire, et personne ne l'a fait. Je ne dirai pas que la plus grande partie de ces chants fut l'ouvrage des premiers chrétiens, que quelques-uns appartiennent à l'ancienne synagogue, et qu'ils sont nés, s'il m'est permis de me servir de cette expression, quand l'art était vivant; je ne dirai pas que beaucoup sont les œuvres de saint Damase, de saint Gélase, et surtout de saint Grégoire-le-Grand, pontifes spécialement illuminés de Dieu pour cette mission; je ne dirai pas que quelques-uns de ces chants ont pour auteurs les moines les plus saints et les plus doctes qui fleurirent dans les huitième, neuvième, dixième, onzième et douzième siècles, et qui, avant de les écrire, s'inspiraient par le jeûne et par la prière; je ne dirai pas, bien que cela soit évident par une multitude de monuments encore existants, qu'avant de composer un chant ecclésiastique, les auteurs considéraient la nature, la forme, le sens des paroles et les circonstances dans lesquelles il devait être exécuté, et qu'en prévoyant le résultat à obtenir, ils mettaient ce chant dans le mode ou ton dont l'élévation ou la gravité, le mouvement ou manière de procéder, soit par le placement des demi-tons, soit par les formes particulières de modulations, soit enfin par l'allure particulière de la mélodie, correspondaient le mieux à ce résultat, établissant des différences entre le chant de la messe et celui de l'office; qu'ils avaient soin de faire qu'autre fût le caractère du chant pour l'introït, autre pour le graduel, autre pour le trait, autre pour l'offertoire, autre pour la communion, autre pour les antiennes, autre pour les répons, autre pour la psalmodie après l'antienne de l'introït, autre pour la psalmodie dans les heures canoniques, autre pour le chant qui devait être exécuté par une voix seule, autre pour le chant du chœur; et tout cela dans l'étendue limitée de quatre, cinq ou six intervalles, et quelquefois, mais bien rarement, de sept ou huit. Je ne dirai, je le répète, rien en particulier de ces choses, mais je dis que, de tous ces mérites réunis résulte, dans l'ancien Chant Grégorien, un je ne sais quoi d'admirable et d'inimitable, une finesse d'indicible expression, un pathétique qui touche, un naturel élégant et facile, toujours frais, toujours nouveau, toujours fleuri,

toujours beau, qui ne se fane point, qui ne vieillit point, tandis qu'on reconnaît immédiatement que les mélodies des chants ajoutés ou changés depuis le milieu du treizième siècle jusqu'à l'époque actuelle sont stupides, insignifiants, fastidieux, grossiers et vieillots. »

En lisant ces lignes dans lesquelles déborde l'enthousiasme de l'abbé Baïni, ne croirait-on pas que l'auteur connaît à fond le *vrai* Chant Grégorien, et qu'il en a étudié *complètement* tous les détails esthétiques *les plus intimes,* ainsi que le mode d'exécution en usage dans les beaux siècles de l'antiquité chrétienne?

Le chant colligé par saint Grégoire et son école était beau, — oui, CERTAINEMENT. Qui pourrait en douter, puisque le respect de l'Église et l'admiration de l'histoire en sont des preuves incontestables! Mais, de ce respect et de cette admiration, en arriver à une miniature peinte à la manière de Baïni, c'est évidemment une exagération qui sent l'hyperbole d'une rhétorique vulgaire...

L'auteur aurait dû nous donner des preuves solides de ce qu'il avance, et il ne nous donne que des phrases creuses et sonores. Si, dans son ouvrage, il montre qu'il est l'admirable historien de Palestrina et de l'époque musicale de cet immortel génie, en revanche il ne nous dit pas un mot des monuments sur lesquels il s'appuie pour affirmer avec une emphase tout italienne « *le je ne sais quoi d'admirable et d'inimitable, la finesse d'indicible expression, le pathétique, le naturel élégant et facile, toujours frais, toujours nouveau, toujours fleuri du chant de saint Grégoire.* »

La chose en valait cependant bien la peine...

L'abbé Baïni, à la suite du long passage que nous venons de reproduire, donne bien quelques détails que nous allons citer encore, mais que jamais nous ne pourrons considérer comme de SÉRIEUX ARGUMENTS ARCHÉOLOGIQUES, bien que M. de Coussemaker et M. Fétis s'en autorisent, le premier, dans son *Mémoire sur Hucbald,* etc., (Paris, Techener, in-4° maxime, 1841, pp. 206-207), et le second, dans le tome IV de son *Histoire générale de la Musique* (p. 277-278).

Voici ces détails que nous examinerons de plus près dans notre présent ouvrage, lorsqu'il s'agira des *Lettres significatives* de Romanus. Vu l'importance de la question, nous mettrons ici, en re-

gard du texte italien de Baïni, la traduction française que nous e avons faite :

« La esecuzione del canto ecclesiatico o « gregoriano, massime ne' canti a voce « sola (e ciò riguardava il piu delle com- « posizioni, perciochè pochissimo si « cantava a coro pieno, tranne salmo- « dia, ed altri pochi tratti si repetizioni) « era di una squisitezza indicibile, in- « dicata appunto per le diverse figure. « Leggesi in varii scrittori antichi che « usava communamente il piano, il for- « te, il crescere e callare la voce, i trilli, « i gruggi, i mordenti : ora si accelerava « il canto; ora andava piu rimesso, si « smorzava pian piano la voce fino al « pianissimo, si spandeva fino al massi- « mo forte; si portava la voce, *ecc.*. « Quindi il diletto immenso, che reca- « vano agli uditori i bravi cantori, di « cui v'hanno testimonianze infinite nei « SS. Padri............... Quindi il « ripiego preso dai nostri cantori pre- « decessori... di notare nei libri di « canto che S. Paolo I, Adriano I e « Leone III inviarono a Pipino ed a « Carlo Magno alcune piccole lettere « sopra le note, come : *t*, *u*, *c*, *s*, *p*, « *d*, *e*, *a*, *o*, *r*, ecc., onde ramentare a « que' cantori *Tremulas*, *Vinnulas*, « *Collisibiles*, *Secabiles* e cosi *Podatum*, « *Pinnosam*, *Diatinum*, *Exon*, *Ancum*, « *Oricum*, ecc., tutti ornamenti che i « Francesi NON POTERANT PERFECTE « EXPRIMERE, NATURALI VOCE BARBARICA « FRANGENTES IN GUTTURE VOCES PO- « TIUS QUAM EXPRIMENTES... E queste « lettere minuscule sopra, e fra le note, « sono anche al di d'oggi visibilissime « in due codici della biblioteca Angelica, « e conoscesi essere statte scritte di ca- « rattere, penna, inchiostro, e mano « diversissima da quella del codice (1). »

L'exécution du chant ecclésiastique ou grégorien, principalement dans les chants à voix seule (ce qui avait lieu dans la plupart des compositions, parce qu'il s'en chantait fort peu en chœur, excepté la psalmodie et quelques autres passages des répons qui se répétaient), était d'une indicible délicatesse, comme l'indiquaient les diverses figures (de la notation) On lit dans différents auteurs anciens qu'on y faisait communément usage du *piano*, du *forte*, du *crescendo* et du *diminuendo*, ainsi que des *trilles*, *groupes* et *mordants :* tantôt on accélérait le chant, tantôt on le ralentissait, la voix passant (par degrés) du *piano* au *pianissimo*, et se développant ensuite jusqu'au *forte* le plus intense, l'art de porter la voix, *etc.* De là l'immense satisfaction qu'en éprouvaient les auditeurs, comme l'atteste une infinité de témoignages des Saints Pères........... De là, dans les livres de chant envoyés par saint Paul premier, Adrien premier et Léon III à Pépin et Charlemagne, l'addition, faite par nos prédécesseurs, de certaines petites lettres au-dessus des notes, telles que *t*, *u*, *c*, *s*, *p*, *d*, *e*, *a*, *o*, *r*, etc., pour rappeler aux chantres les endroits où il y avait des ornements mélodiques, comme *t* pour *tremula*, *u* pour *vinnula*, *c* pour *collisibilis*, *s* pour *secabilis*, *p* pour *podatus* et *pinnosa* (sic), etc., ornements que les chantres francs ne pouvaient parfaitement exprimer, à cause de la nature de leur voix barbare qui, dans leur gosier, brisait les notes plutôt qu'elle ne les traduisait avec souplesse. .... Et ces petites lettres placées au-dessus ou au-dessous des notes, sont encore très visibles aujourd'hui dans deux manuscrits de la Bibliothèque Angélique (de Rome) : on y reconnaît que les caractères, la plume, l'encre et la main du calligraphe sont bien loin d'avoir appartenu aux transcripteurs primitifs de ces deux volumes.

(1) *Memorie storico-critiche*, etc., tome II, p. 82. — Pour être aussi complet que possible, nous ajouterons ici une très curieuse observation extraite des *Notices des manuscrits relatifs à la musique qui sont conservés dans diverses bibliothèques d'Italie*, et que M. Danjou a publiées, en 1847, dans sa *Revue de la Musique religieuse, populaire et classique*.
Voici cette observation :
« L'abbé Baïni, qui a signalé le nº R. D. 3. 6. *Graduale* (manuscrit du dixième siècle

Malheureusement, après un si bel éloge du chant grégorien, Baïni laisse échapper de sa poitrine un cri de profonde détresse :

« *La esecuzione in conseguenza tanto pregiata del canto gregoriano antico,* — dit-il, — *erasi perduta AFFATO, e mai non si è più saputa retrovare* (1). »

Ce qui signifie : « L'exécution du chant grégorien est une chose *tout à fait* perdue pour nous, et *jamais* on ne pourra la retrouver. . . . . »

Mais M. de Coussemaker met ici, entre parenthèses, deux mots qui ne doivent pas lui avoir coûté beaucoup :

« POURQUOI DÉSESPÉRER (2)? »

Pourquoi? pourquoi? — Hé! mon Dieu, le présent ouvrage le dira bien à ceux qui auront la patience de le lire...!

« de la Bibliothèque Angélique), a commis une singulière méprise en prenant pour des « lettres indicatives d'ornement les signes mêmes de la notation en neumes qui sont figu- « rés dans ce manuscrit. Seulement, les E. O. U. A. E. des introïts sont précédés d'un « signe numérique surmonté de la lettre T. Exemple au premier dimanche de l'Avent : « VIII (surmonté de T). Il est évident que c'est là une simple indication du ton placée dans le but de « faciliter la lecture des neumes.

« Ces lettres existent réellement dans un autre manuscrit de la même bibliothèque. « coté R, nº 4, 3, 8, que l'abbé Baïni a également connu. Les lettres *a, c, d, e, i, o, l, p,* « *s, t,* y sont placées en quelques endroits au-dessus des signes de neumes; par exemple, « la lettre *n* et la lettre *d* sont placées au-dessus des syllabes *er* et *na* dans l'intonation « de l'introït de Noël : *Puer natus est.* La lettre *c* se trouve cinq fois dans le Graduel « de Pâques, *hæc dies,* sur les syllabes *hæc, di, cit, te, mus;* mais dans ce cas elle indique « la note qu'on a depuis nommée *ut,* et c'est encore un moyen de faciliter la lecture des « signes de neumes placés presque sans relation de hauteur. » (*Deuxième article*, 8e livraison du mois d'août 1847, p. 266.)

(1) *Memorie della vita, etc., di G. P. da Palestrina*, tome II, p. 87.

(2) *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, p. 123, note 1.

CHAPITRE IV.

DES OPÉRATIONS QUE DOIT RÉALISER L'ARCHÉOLOGIE MUSICALE POUR RESTAURER LE VRAI CHANT GRÉGORIEN.

Nous ne croyons mieux faire ici que de reproduire le chapitre premier du livre qu'a publié, en 1858, M. l'abbé F. Raillard, sous le titre d'*Explication des neumes* (1), sauf à le faire suivre de quelques remarques complémentaires.

« Pour restaurer, dit-il, un chant appliqué à des paroles, comme l'est celui de l'Église, quatre choses sont à faire : —

« 1° Il faut retrouver le nombre de notes qui appartiennent à chaque syllabe;

« 2° Fixer l'intonation ou la valeur tonale propre de chacune d'elles, c'est-à-dire, le rang qu'elle occupe sur l'échelle diatonique, de telle sorte qu'on puisse dire si c'est un *ut*, ou un *ré*, ou un *mi*, etc.

« 3° Déterminer la valeur temporaire relative de chaque note, ou le rapport de sa durée à celle des autres;

« 4° Indiquer le mode d'exécution du chant; ce qui comprend le mouvement, les repos et les divers genres d'ornement et d'expression qui doivent lui être appliqués (2). »

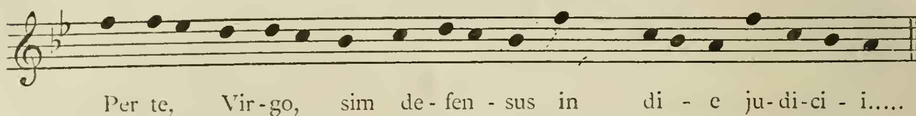
M. l'abbé Raillard dit (il le croit du moins) que les deux premières opérations sont relativement faciles; mais il avoue qu'il n'en est pas de même, quand il s'agit de trouver le rhythme auquel chaque partie du chant doit être assujétie, et la manière de l'exécuter.

Et il ajoute :

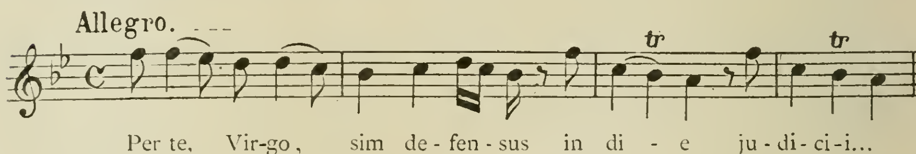
(1) Paris, E. Repos, rue Cassette, 8, grand in-8° lithographié, contenant des tableaux de comparaison. Cet ouvrage a été couronné, en 1860, par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de France.

(2) Page 6.

« Pour mieux faire comprendre ma pensée, supposons qu'on n'ait plus, du *Stabat* de Pergolèse, que les notes nues avec leurs intonations seulement, et sans aucune indication sur la durée relative de chacune d'elles, ni sur le mode d'exécution. Soit donné le passage suivant qu'il s'agit de rétablir dans son mode primitif :



« Lors même que l'on saurait que ce passage ne renferme que des notes de trois espèces différentes, quant à leur valeur relative, on pourrait combiner ces notes de bien des manières différentes avant d'arriver à la suivante qui est la véritable, et où sont indiqués le mouvement, les repos et les ornements :

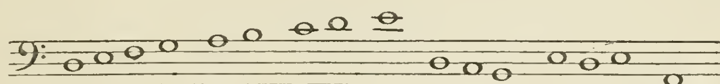


« Cet exemple me paraît suffire, dit M. Raillard, pour faire voir combien serait incomplète l'œuvre de la restauration du Chant [*Grégorien*], si l'on se bornait à reproduire simplement les notes dont il se compose, sans donner aucune indication sur le rhythme et sur le mode d'exécution qui en sont *une partie essentielle,* et *sans lesquels un chant n'a aucune signification.*

« Ce que je dis ici, ajoute l'auteur, à propos du chant liturgique, pourra paraître nouveau aux personnes qui ne le connaissent que par le chant parisien ou par les diverses éditions du chant romain, et qui ne s'imaginent pas que le chant de l'Église ait jamais eu des ornements, et un rhythme spécial différent de celui qu'on observe aujourd'hui dans la plupart des diocèses. Pour leur répondre, je me contenterai de citer le passage suivant qui se trouve dans tous les manuscrits, depuis les plus anciens jusqu'à ceux du quinzième siècle inclusivement, mais en le notant d'après le système moderne :



« Je puis certifier, ajoute M. Raillard, que si nos pères du neuvième siècle avaient entendu exécuter ce passage comme le voilà noté, en appuyant lourdement et également sur chaque note, ils auraient été aussi désagréablement choqués que le seraient Rossini et ses admirateurs, s'ils entendaient exécuter selon la notation suivante : —



Et e- mi- sit spi- ri- tum.

ce que le célèbre compositeur a écrit dans son *Stabat* comme ceci :

Et e- mi- sit spi- ri- tum.....

« Pour faire comprendre, dit encore l'auteur, la possibilité de rendre supportable et même agréable l'exécution de ce passage qui ne paraît étrange que parce qu'on ne le comprend pas, je lui opposerai le trait suivant que je tire d'un quatuor de Mozart, et qui ne paraîtrait pas moins étrange, si on l'exécutait comme je vais d'abord le noter : —

« Mais qu'on y dispose les notes comme Mozart l'a fait, et l'on aura le chant gracieux que voici : —

« En voilà assez, sans doute, dit M. Raillard en terminant, pour prouver que LE CHANT DE L'ÉGLISE NE SERA PARFAITEMENT RESTAURÉ, QUE LORSQU'ON L'AURA RAMENÉ *COMPLÈTEMENT* A SA FORME PRIMITIVE, EN

LUI RENDANT SON RHYTHME ET SES DIVERS ORNEMENTS. »

Tout ce que nous venons d'emprunter à l'ouvrage de M. l'abbé Raillard, est fort bien dit; mais n'est pas rigoureusement complet, selon nous.

D'après cet auteur aussi estimable qu'érudit, « il faut d'abord retrouver le nombre de notes qui appartiennent à chaque syllabe ». — Au jugement d'autres archéologues, cela ne suffit point : il faut encore grouper ces notes d'après les anciennes ligatures, liaisons ou formules qui les réunissaient entre elles.

Le 2° de M. l'abbé Raillard ne soulève aucune critique : par conséquent, nous l'admettons sans restriction aucune, pourvu toutefois qu'on ne vienne pas nous assaisonner de *quarts de ton* les cantilènes de saint Grégoire qui, — c'est notre opinion, — doivent être fort surprises d'un pareil condiment mélodique.

Le 3° de l'auteur de l'*Explication des Neumes* doit être, à notre avis, profondément modifié. — En effet, que faut-il entendre, dans le chant grégorien, par ce que M. Raillard nomme *la valeur temporaire relative de chaque note?* Y a-t-il et doit-il y avoir, dans ce chant, des *longues*, des *brèves*, des *semibrèves* dans le sens de la musique proportionnellement mesurable? ou bien, sauf quelques notes TENUES ou COULÉES, n'y a-t-il que des sons d'une valeur temporaire *à peu près égale, à peu près uniforme?* Comment faut-il ici PARLER le chant ou CHANTER la parole? Doit-on soumettre la mélodie liturgique aux règles de l'art oratoire ou à un chronomètre quelconque d'une mesure battue?

Telles sont les questions à résoudre : elles divisent les savants, les archéologues, les amateurs; elles les divisent tellement, qu'elles constituent entre eux un véritable *bellum musicale*. On le verra bien dans la suite de cet ouvrage.

Quant au 4° de M. l'abbé Raillard, il provoque des difficultés aussi graves que nombreuses.

Mais n'anticipons pas.



CHAPITRE V.

DES RESSOURCES DONT L'ARCHÉOLOGIE MUSICALE DISPOSE POUR RAMENER AUJOURD'HUI LE CHANT LITURGIQUE A SA PURETÉ GRÉGORIENNE.

L'archéologie musicale ayant quatre opérations à réaliser pour retrouver le vrai chant grégorien, il s'agit maintenant de savoir quels sont les matériaux qui peuvent l'aider dans cette tâche aussi ardue que délicate.

Il faut distinguer avec soin dans la réponse à cette question. Oui, dirons-nous, les matériaux existent, mais ils n'ont pas tous, à beaucoup près, la même importance : les uns s'imposent comme éléments rigoureusement indispensables, et l'on peut considérer les autres comme des enseignements didactiques plus ou moins précieux qui nous ont été transmis par le moyen âge.

Au nombre des premiers, il faut d'abord placer les *tableaux des signes neumatiques* qui, depuis Dom Gerbert, ont été découverts dans certains manuscrits. « On en connaît, dit M. Fétis, huit ou neuf jusqu'à ce jour; peut-être y en a-t-il d'autres dans des manuscrits non encore explorés... Il n'y a pas dans tous identité de formes entre les signes qui portent les mêmes noms; leur aspect est même complètement différent (1). »

Quoi qu'il en soit, c'est par l'étude attentive de ces tableaux qu'il faut commencer, si l'on veut avoir une idée de la notation par neumes, la seule qu'il importe de connaître, parce que, sans elle, on ne peut aborder la comparaison des anciens chants litur-

(1) *Histoire générale de la Musique*, tome IV, pages 198-199.

giques *lisibles* avec les mêmes chants beaucoup plus anciens dont la lecture est pour nous *un mystère.*

Sans vouloir entreprendre, dans ce volume, l'examen complet de chaque sigle neumatique, il nous suffira de reproduire sommairement ce qu'en ont dit les musicologues anciens et contemporains. A la vue des dissentiments profonds que l'on remarque dans l'interprétation de ces musicologues, il sera permis à bon droit de se demander s'il est possible d'arriver à un résultat vraiment digne d'être le critérium d'une restauration grégorienne quelconque. On aura devant soi des *à peu près,* des *conjectures,* des *tâtonnements* et des *obscurités désespérantes ;* or, comment voudrait-on lire correctement une langue, lorsque son alphabet même n'est pour nous qu'un mystère !

C'est cependant, avec cet énigmatique alphabet, que l'archéologue devra se mettre à l'œuvre et aborder la lecture des manuscrits liturgico-neumatiques de tout âge, de toute provenance, de toute condition. Quel labyrinthe! Comment choisir, parmi des milliers de manuscrits, ceux qui offrent les meilleures leçons mélodiques, et comment les déchiffrer? « Il semble, disent les membres de la Commission de Reims et Cambrai, que le meilleur moyen serait d'étudier, de confronter TOUS les manuscrits de TOUTES les époques et de TOUS les pays; *mais une telle idée est CHIMÉRIQUE, si on veut l'appliquer d'une manière COMPLÈTE.* ELLE DEMANDERAIT UN CONCOURS INOUÏ DE CIRCONSTANCES FAVORABLES, *AVEC LE TRAVAIL DE PLUSIEURS SIÈCLES. Si la restauration du plain-chant n'était possible qu'à ce prix, il faudrait y renoncer pour longtemps, ET PEUT-ÊTRE POUR TOUJOURS* (1). » Paroles terribles!!!...

En conséquence, nos restaurateurs actuels s'en réfèrent surtout à deux manuscrits qui ont fixé, dans ces derniers temps, l'attention de l'archéologie musicale. C'est nommer l'*Antiphonaire de Saint-Gall* et l'*Antiphonaire digrapte de Montpellier.* Ces deux monuments leur servent naturellement de point de départ, et ils y rapportent la comparaison d'un nombre *plus ou moins grand* d'autres

(1) *Mémoire sur la nouvelle édition du* Graduel *et de* l'Antiphonaire romains, *publiée par ordre de Nosseigneurs les Archevêques de Reims et de Cambrai* (Paris, Jacques Lecoffre et Cie, 1852, in-8°, p. 10).

manuscrits, parce qu'ils avouent que l'Antiphonaire de Montpellier contient bien des fautes (1), et que, si précieux que puisse être celui de Saint-Gall, il n'aura jamais qu'une importance scientifique très limitée, parce qu'il est exclusivement écrit en neumes et ne contient ni introïts, ni offertoires, ni communions (2).

Donc après l'examen des principaux sigles neumatiques, nous serons amené à étudier, *aussi complètement que possible,* les deux manuscrits de Saint-Gall et de Montpellier : le premier, parce qu'on y trouve une large application des *lettres significatives* du chantre grégorien Romanus; le second, parce qu'on a prétendu s'en autoriser pour l'emploi du *quart de ton* dans le chant liturgique.

Quant aux autres documents que l'archéologie moderne invoque, en cette circonstance, comme de triomphantes explications théoriques et pratiques de l'ancien chant grégorien, ils doivent être, comme nous l'avons dit, placés au second plan.

Ici, nous n'en aurons pas moins d'intéressantes études à faire : nous aurons à passer en revue les textes faussement attribués à saint Odon de Cluny et au moine Hucbald de Saint-Amand, — ceux qui sont incontestablement de Guido d'Arezzo, — la fameuse bulle *Docta sanctorum* du pape Jean XXII qu'on a fait intervenir dans ces débats, nous ne savons trop pourquoi, — puis le chapitre XXV du Traité de Musique du dominicain Jérôme de Moravie, etc., etc.

Et maintenant donc, à l'œuvre!!!

(1) *Ibid. ac supra*, p. 15.
(2) *Ibid.*, pp. 8 et 9.



CHAPITRE VI.

LES NEUMES.

I.

On a vu, dans le premier chapitre de cet ouvrage, l'étymologie générale du mot *Neume,* donné par M. Vincent.

Nous y renvoyons nos lecteurs.

II.

Nous avons dit, en 1849 (1), que l'*élément organique* des neumes est le point (*punctus* ou *punctum*). Ce point, ajoutions-nous, vrai signe idéographique du son musical, le représente d'une manière excessivement abrégée, puisqu'il *remplace* les lettres alphabétiques destinées au même usage chez les anciens Hellènes (2).

A cela, que nous a-t-on répondu?

M. de Coussemaker, abordant la question de l'origine des neumes, en 1852, dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge,* déclare que nous sommes ici dans l'erreur. « Les neumes, suivant lui, ont leur origine dans les accents (3). »

(1) Voir nos *Études sur les anciennes notations* ..., à la fin du présent volume, n° 1 des *Pièces justificatives.*

(2) C'est donc une énorme bévue que M. A. Desplanque a commise, lorsqu'il a dit : « M. Théodore Nisard, qui le premier a affirmé que les neumes sont une forme abréviative des caractères de l'alphabet, leur assigne le point (*punctum*) pour élément organique. (*Étude sur les travaux d'histoire et d'archéologie de M. E. de Coussemaker*, Lille, imprimerie de Lefebvre-Ducrocq, 1870, in-8°, p. 28). » — Ce qu'il y a d'étrange dans ces quelques lignes, c'est que M. de Coussemaker vivait encore lorsqu'elles ont été écrites et qu'il a permis qu'on les publiât.

(3) Pages 154-160.

Nous connaissions tout aussi bien que M. de Coussemaker, et MÊME AVANT LUI (1), le rôle que jouent les accents grammaticaux dans la formation des neumes; mais les accents eux-mêmes, d'où viennent-ils? quel en est l'*élément organique*, — répétons ces deux mots, puisqu'on semble ne les avoir point compris? quel en est le principe générateur?

C'est le *point*; — nous le disons hardiment en 1887, comme nous l'avons dit en 1849.

Le P. Dom Pothier peut affirmer, tant qu'il le voudra, que M. de Coussemaker a VICTORIEUSEMENT soutenu la thèse des accents considérés comme origine des neumes, et que c'est là une vérité définitivement acquise à la science (2). Malgré ce jugement qui a la prétention d'être un arrêt sans appel, nous maintenons que le point est l'élément générateur des accents dans la grammaire, comme il l'est, dans l'arithmétique, des chiffres faussement appelés *arabes*, etc. (3).

Dire, par exemple, que la ligne est le principe qui engendre et forme les diverses figures de la géométrie, c'est oublier la base mystérieuse de la science elle-même, pour en arriver plus vite à l'application pratique qui en découle...

Dans l'antiquité, la musique a toujours été traitée comme une

(1) Cf. les articles de M. L. Vitet sur nos *Études* (tirage à part, note de la page 39), et à la fin de ce volume le dernier article du nº 1 des *Pièces justificatives*.

(2) *Les Mélodies Grégoriennes*, chap. IV, p. 31. — Dans son opuscule : *De la Virga dans les neumes*, publié à Solesmes en septembre 1882, Dom Pothier (p. 27) a fini par nous restituer la *part* et la *place* qui nous sont dues à propos des accents considérés comme origine des neumes.

(3) Ces chiffres étaient connus, dès la plus haute antiquité, non seulement en Asie, mais aussi en Europe, et chez les Romains comme chez les Grecs. Au sixième siècle, on les trouve calligraphiquement représentés par Boëce, dans son traité de géométrie, sous le nom latin d'*apices* ou notes pythagoriciennes. L'invasion des barbares en a oblitéré l'usage en Europe, jusqu'à ce que les Arabes les aient remis en honneur chez nous vers le dixième siècle. « Nous avons, dit M. de Paravey, nous avons retrouvé et copié à *Larums*, près des *Eaux-Chaudes*, dans les Basses-Pyrénées et sur les frontières immédiates de l'Espagne, des dates nombreuses et remarquables par leurs ornements et leur franche et belle exécution, de 1115 et 1118; dates gravées sur les cintres des portes d'antiques maisons d'un style mauresque (appelées maisons *casalés* dans le pays), et sculptées en relief dans le creux comme elles l'auroient été par les anciens Égyptiens; ce qui nous semble digne de quelque attention, et ce qui vient puissamment confirmer les idées sur l'introduction par l'Espagne de nos chiffres actuels, reçus sans doute alors pour la deuxième fois. » (*Essai sur l'origine ... des Chiffres et des Lettres*, etc., Paris, Treuttel et Wurtz, 1826, in-8º, p. 62.)

Mais revenons à notre thèse.

sœur, ou, si l'on veut, comme un rameau de l'arithmétique. Il n'y a ici d'autre différence entre elles, sinon que l'arithmétique a pour objectif le nombre des unités, tandis que la notation par neumes envisage non seulement le nombre des unités tonales, mais en même temps leur géométrie sonore.

En arithmétique et avec nos chiffres dits *arabes*, les points tantôt isolés, tantôt groupés entre eux d'une manière quelconque par des traits ou des liaisons calligraphiques, indiquent simplement le nombre des unités (1); mais, dans les neumes, la position de ces mêmes points, soit isolés, soit réunis entre eux comme ligatures, doivent montrer au chanteur le nombre, l'unissonance, l'élévation et la dépression (*arsis* et *thésis*), au moins d'une façon approximative de chacun des points sonores, sous peine d'être une idéologie tout à fait incomplète. Et c'est de là que nous est venu l'accent grammatical, se confondant pour ainsi dire « *à l'origine* » avec la parole elle-même, et finissant laborieusement et peu à peu par donner le jour à l'indépendance de notre notation musicale actuelle.

Les dissemblances que nous venons de signaler, se comprennent ; mais on nous demandera peut-être des preuves à l'appui de la corrélation primordiale qui existe, selon nous, entre la représentation, par des points, des unités *musicales* et des unités *arithmétiques*.

Un mot de réponse suffira.

En musique, cette représentation nous est clairement démontrée par le mot « contrepoint » (*punctum contra punctum*), qui dérive des progrès successifs et de la décomposition successive aussi de la calligraphie des neumes, et qui a fini par prévaloir.

(1) M. de Paravey conteste l'exactitude de cette théorie. « En vain, dit-il, on a voulu expliquer la figure [*des chiffres*], en supputant le nombre de traits ou d'angles que leur forme peut présenter ; ces explications subtiles, PLAUSIBLES TOUT AU PLUS JUSQU'AU NOMBRE QUATRE,..... ne peuvent se soutenir que d'une manière forcée pour la figure du sept, par exemple, et pour notre ancien huit, celui des Arabes actuels (Ouvrage cité plus haut). » — Mais ici, à l'autorité de M. de Paravey, nous pouvons opposer celle du très érudit et très illustre Georges Wacheter qui a soutenu, — détail que nous ignorions jusqu'à présent, — la même thèse que nous dans son ouvrage intitulé : *Naturæ et Scripturæ Concordia*... (Leipzig et Copenhague, 1752, in-4°). — Nous pouvons donc affirmer qu'en arithmétique et avec les chiffres dits arabes, les points tantôt isolés, tantôt groupés entre eux d'une manière quelconque par des traits ou liaisons calligraphiques, indiquent simplement le nombre des unités.

En arithmétique, cette représentation, par la forme même de nos chiffres dits arabes, est un fait que nous atteste notamment, dès la plus haute antiquité, la double écriture hiératique et démotique des Égyptiens. On peut consulter à cette occasion, entre autres ouvrages, le *Memoir of the life of Thomas Young* (1). Bien des lecteurs y verront, NON SANS SURPRISE, que les Égyptiens écrivaient :

. pour indiquer le chiffre 1,
: — 2,
⁝ — 3,
: : — 4, etc.,

et que, reliant entre eux ces différents points, ils en formaient les figures numériques suivantes : —

1 ou point allongé,
2 ou double point,
3 ou triple point,
2 ou combinaison de quatre points.

N'insistons pas. Qu'on accepte ou que l'on rejette ce qui vient d'être dit, peu nous importe : la question du déchiffrement des neumes n'en restera pas moins ce qu'elle est *pratiquement*, c'est-à-dire, une question pleine d'obscurités et de mystères... On ne le verra que trop.

Avant d'aller plus loin, nous déclarons que, dans tous les paragraphes de ce chapitre qui vont suivre, notre but unique est de condenser *purement* et *simplement* les opinions des musicologues sur l'interprétation des *principaux* signes neumatiques. Les discordances doctrinales en diront beaucoup plus ici que toutes nos critiques personnelles.

III.

On a divisé les neumes en deux classes : les *simples* et les *composés* ou plutôt les *ligaturés*, comme s'exprimaient tous les musiciens mensuralistes du moyen âge, quand les notes d'un signe com-

(1) London, 1831, in-8°. — Cf. l'*Univers pittoresque*, volume relatif à l'Égypte ancienne, par Champollion-Figeac (Paris, Firmin-Didot, 1876, in-8°, page 229 et planche 66).

posé étaient calligraphiquement reliés entre eux. Lorsque ces notes formaient une réunion de notes simples juxtaposées, on les appelait en latin *convinctiones* ou *conjunctiones*. C'est le P. Dom Pothier qui a donné aux *ligatures* et *aux conjonctions* neumatiques, pour la première fois, le nom très fantaisiste, tout nouveau et tout à fait équivoque de *formules*.

Les neumes simples n'indiquent qu'un son ; les ligaturés ou conjoints en indiquent deux ou plusieurs. Mais M. Fétis, le paradoxe incarné par excellence, n'est point de cet avis : « Écartons-nous, dit-il, des fausses voies dans lesquelles on s'efforce, depuis un certain temps, de faire entrer l'histoire de la musique, la réduisant à des faits d'exception, accidentels, et à de simples curiosités ; voyons-la telle qu'elle doit être, se développant par des lois générales et toujours conformes aux nécessités de l'organisation humaine. Or, ce qu'il faut à toute notation du chant, c'est le moyen d'indiquer toutes les successions ascendantes et descendantes des sons de la voix, car le chant n'est pas autre chose. Il n'y a donc rien de composé dans les signes neumatiques qui satisfont à ce besoin : ils sont uns, c'est-à-dire, ce qu'ils doivent être pour leur destination, et rien n'est plus faux que de prétendre qu'ils se divisent en divers éléments. »

Ainsi parle M. Fétis dans son *Histoire générale de la Musique*, tome IV, p. 227. Ce qui n'empêche pas le même M. Fétis, depuis la page 228 jusqu'à la page 263 de ce même ouvrage et de ce même volume, de trouver, dans la notation neumatique, des signes de liaison de *deux*, de *trois* ou de *quatre* notes... Comme on le voit, c'est débuter par l'*emphase*, et finir par l'*inconséquence!*

IV.

Le *punctum* (.) désigne toujours, dans la notation neumatique *primitive*, une note d'une intonation plus grave que celle de la *virga* ou *virgula* (/). Il est synonyme de *thésis*, comme la *virga* est celui de l'*arsis*.

Telle est du moins la doctrine qu'on trouve enseignée *pour la première fois* dans nos *Études sur les anciennes notations de l'Eu-*

rope, doctrine à laquelle se range, sans nous nommer cependant, le P. Dom Pothier (1).

M. l'abbé Raillard n'est point de cet avis : « Le *point* et la *virga*, dit-il, sont toujours traduits par une seule note. Or, le *point* étant l'élément de la ligne, il est à présumer (*sic*) qu'il représente une note plus brève que la *virga*. C'est ce que confirme la confrontation des manuscrits des différentes époques : par exemple, les points du *Climacus* sont toujours traduits par des losanges dans les manuscrits du quatorzième et du quinzième siècle, tandis que la *virga*, qui représente la première note de ce neume, y est traduite par une carrée à queue. Or, la note en losange a toujours été considérée comme plus brève que la carrée, et surtout que la carrée à queue... Donc, le *point* et la *virga* représentent deux notes de durées différentes, la première plus brève que la seconde (2). »

Le P. Dom Pothier réfute ce syllogisme dans son opuscule intitulé : *De la* Virga *dans les neumes*.

M. Fétis adopte la thèse de l'abbé Raillard et combat celle que nous avons soutenue, — relativement au rôle du *point* et de la *virgule* neumatiques. Voici comment il s'exprime : « Le point et la virgule représentant des sons isolés dont les intonations sont déterminées, d'une part, par le ton du chant noté, de l'autre, par la position de ces signes relativement aux autres, une question se présente : à savoir quelle différence réelle existe entre le point et la virgule? Certains écrivains, qui se sont occupés des notations neumatiques, ont pensé que cette différence se trouve dans l'intonation et que la *virga* représente un son plus élevé que le point. Leur erreur est évidente, car s'il en était ainsi, les différences d'intonation ne seraient pas marquées dans les manuscrits par des positions plus hautes ou plus basses des signes (3). Cependant une différence existe entre le point et la virgule, puisque, si ces signes étaient identiques dans leur effet, il n'y aurait pas nécessité d'en avoir deux, un seul pouvant suffire. Ces signes ont donc une destination diffé-

(1) *Les Mélodies Grégoriennes*, chap. VI, p. 70.

(2) *Explication des Neumes*, chap. VIII, pp. 26-27.

(3) M. Fétis a ici une singulière distraction. En effet, dans la question présente, il s'agit uniquement de la neumation primitive qui n'indiquait aucunes différences d'intonation, puisqu'elle n'avait pas de portée..... (Th. N.)

rente dans la même notation; or, cette différence est dans la durée... Des études comparatives sur un grand nombre de chants notés par les neumes nous conduisent à la conviction que la durée de la *virga* est double de celle du *punctum*, lorsque les deux figures sont dans la même notation (1). »

Très bien, répondrons-nous à M. Fétis et à ceux qui, comme lui, soutiennent que saint Grégoire s'est servi de lettres alphabétiques pour noter son *Antiphonaire*, comment dans une pareille notation, pouvait-il y avoir des durées temporaires mélodiques? Comment aussi la notation neumatique, qui, dans cette hypothèse, aurait été substituée beaucoup plus tard à celle des lettres, aurait-elle pu y introduire légitimement des différences de durées dans la mélodie? La notation alphabétique n'indiquant point de différences dans la valeur temporaire des sons, de quel droit les neumatistes en auraient-ils indiqué dans leurs sigles, mutilant ainsi de la plus étrange manière l'œuvre grégorienne?

Autre hypothèse. Si saint Grégoire n'a rien noté du tout, à quoi bon se torturer l'esprit pour trouver des longues et des brèves dans le plain-chant, et y traduire le *punctum* ou la *virgula* de telle ou telle manière?

Mais laissons de côté tout commentaire, et complétons l'exposé des théories relatives à l'interprétation du *punctum* et de la *virgula* des neumes.

M. l'abbé Jules Bonhomme, s'en référant à un texte de Jean de Muris qu'il cite, passage dans lequel on voit que les anciens inventèrent des *notes* ou *notules* de diverses formes et de noms différents (2), ajoute : « Si tout ce qui est dit [par Jean de Muris] n'est pas de la dernière clarté, du moins il en résulte une preuve de cette vérité générale, que les diverses figures de notes expriment des durées diverses dans le chant. C'est sur cette théorie que la Commission de Reims s'est appuyée pour placer dans ses livres des longues, des brèves et des petites notes. »

En conséquence de cette théorie qui découle en définitive d'un

(1) *Histoire générale de la Musique*, tome IV, pp. 224-225.

(2) « Cantores antiqui... ingeniaverunt figuras quasdam, quæ unicuique syllabæ dictionum deputatæ, singulas vocum impulsiones tanquam signa propria denotarent; unde et notæ vel notulæ appellantur, *etc.* (apud Gerberti *Scriptores*, tome III, p. 201).

texte qui n'est pas de la dernière clarté, la Commission de Reims adopte, dans l'*avertissement* de son Antiphonaire, le système suivant de notes d'une valeur inégale, mais fixe et proportionnelle : « Quatre espèces de notes ont été mises en usage [par nous] : la longue ■, la note à queue ■, la carrée ■, et la semibrève ♦; cette dernière vaut la moitié de la carrée, la note à queue en vaut le double, et la longue le triple. »

Disons cependant que l'*Introduction* du Graduel rémo-cambraisien contient une définition moins absolue et que voici : « S'il fallait exprimer la valeur de chaque note, *on pourrait dire*, en prenant pour type la note carrée, que la losange en vaut la moitié, la note à queue le double, les deux carrées le triple. »

Il est bien fâcheux que M. Jules Bonhomme s'en soit rapporté ici à un texte qu'il reconnaît lui-même n'être point de la dernière clarté; s'il avait lu le manuscrit in-folio compact du très précieux *Speculum Musicæ* de Jean de Muris, il y aurait vu la véritable doctrine de cet illustre didacticien posant d'abord en principe et en fait qu'il y a deux sortes de mesure musicale. Dans l'une, la prolation des notes ne considère et n'observe d'autre règle que *la distance d'un son quelconque à sa quarte ou à sa quinte*, et cette mesure appartient bien au plain-chant : *Hæc mensura bene pertinet ad cantum planum*. L'autre mesure qui est *temporelle* et en vertu de laquelle telle ou telle note vaut un temps parfait ou imparfait, est du ressort de la musique proportionnelle qui, à cet effet, emploie des notes de noms divers et de figures différentes : *Et hæc pertinet ad cantum mensuratum qui figuras insuper et nomina distincta in notis inspicit vel vocibus* (1).

Voilà, certes, qui est d'une évidente clarté! C'est donc ce texte de Jean de Muris qu'il faut absolument invoquer, lorsque l'on veut connaître le sentiment vrai de cet auteur. — Nous reviendrons plus tard sur ce texte qui nous fournira de très curieux renseignements à l'appui de notre commentaire sur le chapitre XV du *Micrologue* de Guido d'Arezzo.

M. l'abbé Gontier mérite une place à part dans la question qui nous occupe; gardons-nous donc de n'en point parler. « Dans le

(1) Lib. VI, cap. LXXI (tome II des *Scriptores* de M. de Coussemaker, 1re et 2e col. de la page 303).

plain-chant, dit-il, comme dans la prose, il ne peut être question ni de quantité, ni de mesure : *soluta oratio, soluta plana musica.* On entend par longue la dernière note et la dernière syllabe des *mots*, des *membres de phrase*, des *phrases*. Les longues sont inégalement longues, les brèves inégalement brèves. Longue ne veut pas dire allongée; brève ne veut pas dire précipitée. C'est le mouvement de récitation plus lent ou plus rapide qui fait la durée plus ou moins longue des notes. D'où il suit que, dans le plain-chant, jamais la note ne représente une valeur de durée. La note isolée ▪, ▪, ♦, a toujours la valeur de la syllabe correspondante (1). »

D'après M. Gontier, on traduira la virgule neumatique par une note à queue, le point par une simple note carrée ou même losange, — *peu importe*, car les figures de notes isolées n'indiquent aucune durée temporaire. C'est le texte grammatical *seul* qui domine, qui règle tout : Donat est le MAITRE, et le plain-chant, l'ESCLAVE.....!

(1) Cet obscur et très singulier passage est extrait d'un opuscule que M. l'abbé A. Gontier a publié au Mans, chez Ed. Monnoyer, et qui a pour titre : *Petit Traité de la bonne prononciation latine* (2e édit., 1875, in-12, pp. 37-38). La 1re édition qui portait la date 1863, est complètement épuisée. Nous ne l'avons jamais vue.

Pour bien comprendre l'importance de cette citation, il faut tenir compte des observations suivantes : —

M. l'abbé A. Gontier, dont M. Fétis ne dit pas un mot dans la 2e édition de sa *Biographie universelle des Musiciens*, naquit en 1802, et fut nommé curé de Changé-lès-le-Mans en 1842.

Depuis lors, il donna plusieurs cours de plain-chant aux religieux de l'abbaye de Solesmes (Sarthe), et en forma un volume qu'il fit paraître, en juin 1859, sous le titre de *Méthode raisonnée de Plain-Chant*, avec le sous-titre : *Le Plain-chant considéré dans son rhythme, sa tonalité et ses modes* (Ed. Monnoyer, Le Mans, in-8o de 144 pages). L'auteur déclare qu'il entreprend d'exposer, dans son livre, *la théorie de la routine*... (p. XVII.) « Mais, dit Dom Pothier, ce n'est là qu'un point de départ (*Mélodies Grégoriennes*, p. 265). »

La *Méthode* fut approuvée par Mgr l'évêque du Mans, par le P. Dom Guéranger et Joseph d'Ortigue. Elle est également épuisée aujourd'hui.

C'est à la suite de cette publication que M. Gontier fut nommé chanoine titulaire de la cathédrale du Mans, titre que l'on voit ajouté à sa signature en tête du Mémoire sur *Le Plain-Chant, son exécution*, qu'il adressa à MM. les membres du Congrès tenu à Paris, en novembre 1860, pour la restauration du chant ecclésiastique (Le Mans, même éditeur, même année, in-8o de 48 pages). — Volume également épuisé.

La 2e édition du petit *Traité de la bonne prononciation latine*, enrichie d'une *Méthode abrégée de Plain-Chant*, résume la grande *Méthode* et le *Mémoire*. — Ces trois ouvrages contiennent toute la théorie que Dom Pothier a publiée plus tard en 1880, dans ses *Mélodies Grégoriennes* (Tournay, Desclée et Cie, gr. in-8o de 269 pages).

M. le chanoine Gontier est mort en 1883.

En 1880, M. l'abbé Raillard a, de son côté, publié un ouvrage sous le titre de *Chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive* (1). Il y donne un grand tableau contenant les noms, les formes et les significations des neumes.

Rien n'est plus instructif que de mettre ici, sous les yeux de nos lecteurs, les conclusions pratiques de ce tableau par rapport aux signes simples des neumes (*punctum* et *virgula*), avec les observations que leur oppose Dom Pothier dans sa brochure sur la Virgule des manuscrits neumés.

L'abbé Raillard n'admet que le point ordinaire (.), valant, dit-il, une de nos croches ( ).

Dom Pothier, lui, reconnaît quatre figures de points neumatiques qui, bien entendu, n'ont *par eux-mêmes* aucune valeur de durée, savoir :

1° Le point véritable (.);
2° le point quelque peu allongé horizontalement (-);
3° le point allongé verticalement (ı);
4° le point tracé arbitrairement (~).

L'abbé Raillard, prenant pour des virgules neumatiques les calligraphies n°s 2 et 4 que nous venons d'indiquer, déclare qu'il y a trois espèces de *virgula* :

1° la *virgula* ordinaire ou grande *virga* (/ =),

2° la *virgula* coupée ou petite *virga* (Ī =),

3° la *virgula jacens* ou couchée (– =), ce qui produit deux virgules neumatiques valant une noire chacune, double emploi que rien ne justifie.

Sur ce, Dom Pothier soutient que la *virga jacens* de l'abbé Raillard est un vrai *punctum*, et que le petit trait ou point dont sont surmontées certaines *virga* est le signe non d'un son coupé, abrégé, mais d'un son ralenti, retardé. Pour lui, du reste, la

(1) Paris, Pillet et Dumoulin, in-8°.

virga n'a pas plus de durée temporaire que le *punctum*. C'est notre doctrine, moins l'opinion de l'abbé Gontier qui asservit la valeur des notes à celle des syllabes du texte grammatical.

Dans son ouvrage posthume, intitulé : *Du Chant Grégorien, — sa mélodie, son rhythme, son harmonisation,* M. Lemmens admet trois valeurs temporaires pour les signes simples (virgule, point, apostrophe), suivant la position que ces signes occupent dans la mélodie ou dans le texte; mais, sauf pour les chants syllabiques et orthophones (*recto tono*), il ne veut à aucun prix que l'on confonde le rhythme grégorien avec le rhythme oratoire. « Des auteurs, dit-il, très savants sans doute, mais peu musiciens, se sont imaginé que le rhythme du chant grégorien est le même que celui de la parole dans le discours oratoire; mais il y a juste autant de différence entre ces deux rhythmes, qu'il s'en trouve entre la parole et la musique. Le son de la parole n'est point déterminé, et son rhythme ne l'est point davantage. C'est tout le contraire pour la musique dont les sons forment des intervalles déterminés et en rapport les uns avec les autres, car on ne peut entendre deux sons différents sans que l'oreille les rattache immédiatement à une unité tonale. Il en est de même du rhythme de la musique : lorsque l'on a entendu le commencement d'une phrase, il faut que la suite soit en rapport avec le commencement. Rien de pareil dans le discours, parce que le rhythme de la parole n'a aucune détermination de valeur précisant la mesure d'un temps. Le rhythme métrique, au contraire, est musical, et l'on conçoit qu'on y ait recours, quand on juge que la prose est *trop prosaïque* et qu'on veut la *poétiser;* mais ce qui ne se concevrait pas, c'est qu'on trouvât la musique *trop musicale,* et qu'on recourût au rhythme de la parole pour la rendre *plus prosaïque!* — Le rhythme de la parole doit être observé dans le *récitatif* sur une seule note (*recto tono*); mais, au moment où la phrase musicale devient *mélodie,* le rhythme oratoire doit disparaître pour faire place au rhythme musical. »

Et M. Lemmens ajoute immédiatement : « Le rhythme de la parole doit être observé dans le *récitatif* sur une seule note (*recto tono*); mais, au moment où la phrase musicale devient *mélodie,* le rhythme oratoire doit disparaître pour faire place au rhythme musical. »

A la suite de ce passage, M. Lemmens cite un exemple tiré du chant la Préface de la messe, aux mots *Vere dignum et justum est, æquum et salutare,* et fait observer que, dans ce membre de phrase, il y a deux mots qui relèvent de la mélodie, à savoir *vere* et *salutare,* et que chacune de leurs syllabes a pour le moins le double de la valeur des autres syllabes *récitées* sur la note *ut.*

Ce que nous venons d'emprunter à M. Lemmens, est d'autant plus remarquable, que ce virtuose, si délicat dans ses aspirations d'esthétique musicale, n'a fait que copier, *certainement sans le savoir,* la doctrine de l'*Harmonica Institutio* attribuée par Dom Gerbert à Hucbald de Saint-Amand (neuvième siècle). Dom Pothier et plusieurs autres en citent toujours les mots : *Communis vocis impetu profertur in modum soluta oratione legentis.* Mais ces mots dont on abuse pour confondre le rhythme du *chant* grégorien avec celui du rhythme *oratoire,* ne sont nulle part reproduits *avec leur contexte.* Or, dans ce que dit Hucbald ou le pseudo-Hucbald, il n'est ici question que des récitations mélodico-unissoniques.

Voici la citation COMPLÈTE; elle ne laissera aucun doute dans l'esprit des lecteurs sérieux : « DE ÆQUALIBUS VOCIBUS (notes à l'unisson), *quoniam ipsæ per se patent, nihil aliud dicendum, nisi quod communis vocis impetu proferuntur in modum soluta oratione legentis ; et* QUOD UNA TANTUM VOX EST, *quotiescumque repetantur, veluti si unicam quamlibet litteram sæpius scribas aut proferas, ut* a. a. a. *et quod* NULLA INTER EAS EST CONSONNANTIA : *sunt enim æquisonæ, non consonæ* (de Harmonica Institutione Hucbaldi apud Gerberti *Scriptores,* tome I; Patrol. lat. de l'abbé Migne, tome CXXXII, col. 907). » — On ne peut mieux préciser la question, que ne le fait ici la doctrine d'Hucbald ou de l'auteur avec lequel il est bibliographiquement confondu.

Qu'on ne s'y méprenne pas : la question, très petite en apparence, de la valeur du *punctum* et de la *virgula* des neumes est la *base* de toutes les restaurations possibles du chant grégorien ; c'est elle qui décide, en dernière analyse, du véritable rhythme de ce chant, rhythme sans lequel les innombrables notes des anciens manuscrits ne sont et ne peuvent être pour nous que des monceaux de *cadavres mélodiques.....,* qu'on nous passe l'expression.

Et qu'on veuille bien aussi ne point l'oublier : le rhythme qu'on

affectera ou que l'on n'affectera pas à la *virgula* ou au *punctum*, devra nécessairement entrer en ligne de compte dans les *ligatures* et les *conjonctions* notationnelles dont ils sont les éléments générateurs, et, selon que la question sera résolue d'une manière ou d'une autre, tout l'édifice du chant grégorien s'élèvera sur les fondements qu'on aura mis à sa base.

Or, quel est l'archéologue qui osera jamais dire en cette occurrence : « *Mon système d'interprétation est le seul incontestable; j'ai seul raison : tous les autres archéologues se trompent !* »

V.

NEUMES REPRÉSENTANT DEUX SONS LIÉS ASCENDANTS OU DESCENDANTS.

« Deux signes de la notation neumatique sont, dit M. Fétis, les indicateurs des mouvements de voix formés de deux sons, l'un ascendant, l'autre descendant (1). »

Nous y voilà! Les neumes sont donc des signes de sons *isolés* et *ligaturés* ou *juxtaposés*. Nous n'en demandons pas davantage.

Disons toutefois, et bien simplement, que M. Fétis se trompe ou est distrait, quand il ne signale que deux signes neumatiques comme étant les seuls indicateurs des mouvements de voix formés de deux sons, l'un ascendant, l'autre descendant.

En effet, il y a, pour les sons liés de deux notes *ascendantes :*

1° Le *podatus ordinaire* (_/), généralement admis;

2° Le *podatus coupé* (_J) que signale M. l'abbé Raillard;

3° Le *podatus inflatilis* (J) que le même auteur nous signale encore;

4° L'*Epiphonus* ou *Hemivocalis* (J) dont l'existence ne fait doute pour personne.

En parlant du *podatus* (n° 1), qu'on appelle aussi *pes* et *pedatus*, M. l'abbé Cloët nous enseigne, d'après Jean de Muris, que c'est un neume de deux sons ascendants : « *Podatus continet notas duas, quarum una est inferior et alia superior ascendendo* (2). » Sa

(1) *Histoire générale de la Musique*, tome IV, p. 225.

(2) Gerberti *Scriptores*, tome III, p. 202.

forme qui est celle d'un pied (Πους, ποδος), lui a valu son nom. « D'après Jean de Muris, ajoute M. l'abbé Cloët, la première note du *podatus* est brève, et la seconde est longue :

Pes notulis binis vult sursum tendere crescens.

« Tous les musicographes, dit encore M. Cloët, ne donnent pas au dernier mot de ce vers la signification que nous lui attribuons. Toutefois, notre interprétation nous paraît LA SEULE VRAIE. Si *sursum tendere* exprime que la deuxième note est plus élevée, *crescens* marque nécessairement que cette note est en même temps plus développée, plus accentuée, plus longue (1). »

M. Fétis vient ici à l'encontre de cette doctrine; il traduit les deux notes du *podatus* de cette manière : etc., et ajoute : « Jean de Muris dit : *Pes notulis binis vult sursum tendere crescens;* LE SENS N'EST PAS DOUTEUX, étant déterminé clairement par le verbe *tendere*, et la phrase doit être rendue par : *Le pied* DE DEUX NOTES *doit croître en s'élevant*. C'est le *crescendo* de la voix montante, principe d'expression qui existe encore dans la musique moderne, parce qu'il est inhérent à la nature humaine, dans la parole comme dans le chant. L'interprétation donnée à ce passage par [M. l'abbé Cloët] se trouve dans cette phrase : La *première note du* podatus *doit être plus brève que la seconde, ce qui explique la définition qu'en donne Jean de Muris*. Si le sens donné par cet écrivain au passage de l'auteur ancien était exact, le *podatus* aurait été l'*appogiature* ascendante dans le mouvement de seconde, et le *port de voix* dans les autres intervalles; il devrait donc être placé au nombre des signes d'ornement et il n'y aurait plus, parmi les neumes, de signe pour la liaison de deux notes égales, ce qui existe cependant dans le chant grégorien comme dans toute musique, et dont on peut citer des centaines d'exemples, tels que celui-ci, pris dans l'*introït* de la messe du quatrième dimanche du carême : etc. (2). »

O- cu - li me- i.

(1) *Remarques critiques sur le* Graduale Romanum *du P. Lambillotte* (Paris, Victor Didron, 1857, in-8°, p. 39).

(2) *Hist. générale de la Musique*, tome IV, pp. 226-227. — M. Fétis ne nous donne

Voilà, on en conviendra, DEUX CERTITUDES D'INTERPRÉTATION qui, à propos D'UN SEUL ET MÊME SIGNE NEUMATIQUE, se donnent un très singulier baiser fraternel!!!

Citons encore M. Fétis à propos de la génération du *podatus*, génération qu'il ne soupçonne même pas et que, malgré les assertions de ce maître obstiné, nous nous efforcerons de bien faire comprendre.

« Certains écrits, — ce sont ses paroles, — publiés dans ces derniers temps sur les neumes, renferment de longues dissertations concernant la composition et la décomposition du *podatus*, qu'on suppose formé (*sic*) du point et de la virgule ; ce qui revient à cette idée fausse (*sic*), que celle-ci est plus élevée que le point. Ces théories factices de la génération des neumes ne peuvent avoir d'autre résultat que de rendre plus obscur ce qui l'est déjà beaucoup. Le *podatus* est le signe indicateur du mouvement de la voix qui conduit d'un son quelconque à un son plus élevé : sa forme l'indique. Cela suffit pour faire connaître et le signe et sa signification (1). »

Non, non, M. Fétis, cela ne suffit point, et nous allons le démontrer.

D'abord le *podatus* a pour élément essentiel la *virga* des neumes primitifs, écrits, comme on le sait, *in campo aperto*, c'est-à-dire sans indication précise de la hauteur relative des signes entre eux.

La *virga*, dans cette sémiographie musicale, était ordinairement représentée par un trait, de cette manière : | ou / .

Le sommet *seul* de ce trait indiquait la *place* de la note virgulaire, SANS AUCUN APPENDICE, et cette place était toujours mélodiquement *au-dessus* du point neumatique *isolé* avec lequel la *virga* se trouvait en relation immédiate.

Quand on voulut que la virgule représentât deux sons ascendants « LIÉS », *mais ne dépassant jamais l'intervalle de quinte, en aucun cas*, il fallut absolument que le copiste l'indiquât, en marquant à la base du trait virgulaire le signe du *punctum* qui fut alors un peu allongé pour ne pas être méconnaissable, et adhé-

pas, en cette circonstance, un exemple traduit d'une manière correcte, et nous ajouterons : l'introït qu'il invoque est celui, non du quatrième, mais du *troisième* dimanche du carême. — Cette correction est un point de bien minime détail. — Soit! (Th. N.).

(1) *Id.*, *ibid.*, pp. 225-226.

rent, du côté gauche, à cette même base, pour marquer la liaison.

La virgule neumatique exprimant ainsi deux sons liés ascendants, avait donc la forme d'un fragment de jambe armé de son pied : — *podatus*.

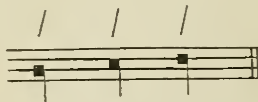
Mais, plus tard, quand la sémiographie musicale eut fait des progrès, — quand, au moyen de l'invention d'une portée quelconque, il fut question de préciser, sur cette portée, la position claire et nette de la note virgulaire elle-même. d'abord, et du pied, ensuite, — on trouva que le pied offrait une indication suffisante, mais qu'il n'en était pas de même du sommet virgulaire dépourvu de tout appendice.

Alors que fit-on?

De même que l'on avait mis UN PIED à l'extrémité *inférieure* de la virgule neumatique, de même on écrivit UNE TÊTE (*céphalicus*) à son extrémité supérieure, et l'on obtint les combinaisons calligraphiques suivantes :

Virga *in campo aperto* :

Virga sur portée :





Virga avec pied (*Podatus*) : 

Telle est, qu'on le veuille ou qu'on ne le veuille pas, l'origine du *podatus* primitif, — origine véritable et incontestable.

Voici maintenant ce qui eut lieu, par rapport au *podatus* dans les neumes « de transition », c'est-à-dire dans la neumation par points superposés avec une ligne au moins de portée musicale tracée, comme on le voudra, dans l'épaisseur du vélin ou du parchemin.

Le *point* du *podatus* était nécessairement écrit par un petit point plus ou moins quadrangulaire, tracé — *dessous,* — *sur,* — ou *au-dessus de* — la ligne portée.

A droite de ce *punctum* et sans juxta-position très absolue, on plaça une espèce de *tête* qu'il ne faut pas confondre avec le *céphalicus* des neumes primitifs, et qui s'écrivit de l'une des deux manières suivantes :

ρ ou ʌ,

de sorte que le *podatus* avait, dans cette notation, l'une des deux formes suivantes :



On pourrait traduire ces deux espèces de signes de cette manière :



et non pas :



parce qu'ici la première note du *podatus* ne serait plus un *punctum,* et que la seconde cesserait d'être une *virgula;* mais cette notation n'appartenant pas à la calligraphie des neumes primitifs, n'en est qu'une altération, et ne doit point faire loi.

Quoi qu'il en soit, et en laissant de côté le *podatus* de la neumation par points superposés, faisons connaître comment les archéologues actuels interprètent la valeur temporaire du sigle que nous étudions.

« Nous traduisons le *podatus,* dit M. l'abbé Jules Bonhomme, par une brève et par une longue : ▪▪ (1). »

Quant au P. Lambillotte, voici les durées diverses qu'il donne au *podatus*.

 (2)

Dans le *Graduale ad normam cantus sancti Gregorii* de M. l'abbé Hermesdorff, érudit et très infatigable maître de chapelle actuel de la cathédrale de Trèves (3), on trouve :

 etc. (4)

L'abbé Gontier dit que les deux notes ascendantes ou superpo-

(1) *Principes d'une véritable restauration*, etc., p. 83.

(2) Cf. les *Remarques critiques sur le* « Graduale Romanum » du P. Lambillotte, par l'abbé Cloët, p. 40.

(3) M. l'abbé Hermesdorff est mort en 1888.

(4) *Passim*.

sées du *podatus* ( ) sont « TOUJOURS DEUX BRÈVES » (1).

Dom Pothier, son disciple, déclare et enseigne purement et simplement que les deux notes de ce sigle neumatique forment « *un groupe de sons liés, sans arrêt ni au milieu ni à la fin du groupe* » (2). — En vérité, c'est peu clair...

Enfin, arrivons au système de M. l'abbé Raillard, lequel système mérite de fixer un instant notre attention.

Ce musicologue traduit le *podatus* ordinaire par deux longues :

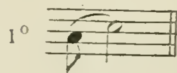


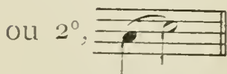
. Pourquoi? La figure de ce *podatus* étant selon lui et selon tous les neumatistes :



elle représente d'abord un *point* ou tout au moins une *virga jacens*, et, ensuite, une grande *virga*.

Donc, pour que M. l'abbé Raillard soit d'accord *avec lui-même*, il doit absolument traduire ce *podatus* de cette façon :

1°  s'il considère la première partie inférieure de ce signe comme un *punctum*;

ou 2°,  s'il envisage cette même première partie comme une *virga jacens*.

Donc sa traduction est inacceptable, parce qu'elle est évidemment arbitraire.

Les traductions que M. Raillard donne des signes appelés par lui *podatus* coupé ( ), *podatus inflatilis* ( ) [3] et *podatus inflatilis* coupé ( ), ne sont pas plus acceptables, si l'on tient compte de *sa*

(1) *Petit Traité de la bonne prononciation*, etc., 2e édition, p. 38. Pourquoi *deux brèves?* puisque, suivant l'abbé Gontier, le plain-chant n'admet ni *longues* ni *brèves*... (Th. N.)

(2) *Mélodies grégoriennes*, p. 168.

(3) Ce signe est à nos yeux un véritable *épiphonus*.

(Th. N.)

manière d'interpréter les neumes *simples*, éléments générateurs des neumes *composés*.

Nous aurions bien d'autres interprétations à donner encore ici aux différentes formes du *podatus*, d'après nos neumatistes réformateurs contemporains ; mais ce qui précède suffit, croyons-nous, pour donner à nos lecteurs une idée du complet désarroi qui règne dans le camp de l'archéologie musicale grégorienne.

Parlons maintenant de la ligature neumatique qui est l'inverse du *podatus*, et qui, sous les noms de *clinus, clinatus, clinis, clivus, clivis*, etc., indique deux sons liés descendants.

« Le *clivis*, dit M. Fétis, est le signe d'un intervalle de deux sons descendants ; c'est l'inverse du *podatus*. Ses formes sont diverses dans les manuscrits, ainsi que dans les tables [*neumatiques*]. Ce signe était aussi appelé *flexa*. Les deux notes du *clivis*, dans le mouvement descendant de la voix, étaient égales comme celles du *podatus* (1) ; cependant, lorsque le jambage droit est plus long que le gauche, il n'en résulte pas de modification de l'intonation, et le signe paraît indiquer le mouvement descendant de deux notes dont la première a la durée de trois quarts d'un temps donné, et la dernière un quart seulement, comme dans la notation moderne :



. C'est cet effet dont parle Jean de Muris, dans un passage dont le sens est : *Le* CLIVIS, *ainsi appelé de* CLEO, *qui signifie le* CHANT, *est composé d'une note et d'une demi-note ; il indique que la voix doit baisser* (2). L'étymologie de *clivis* donnée par Jean de Muris n'a pas de sens : d'abord, le mot grec qu'il a défiguré ne signifie point le chant, et d'ailleurs le chant n'a rien à faire là. *Clivis* vient de *clivus*, inclinaison, descente, et l'adjectif *flexa* a la même signification, d'où vient *inflexion de voix* (3). »

« Après avoir donné sur la *clivis*, en plusieurs endroits de sa

(1) Voir plus haut, pp. 56-57, la citation empruntée à M. Fétis au sujet du *Podatus* (Th. N.).

(2) « Clivus dicitur a *cleo*, quod est melum, et componitur ex nota et semi-nota, et signat quod vox debet inflecti. — Le P. Lambillotte dit à ce sujet que κλείω signifie *chanter* : c'est du verbe poétique κλείω, pour κλεΐζω qu'il s'agit ici : mais il ne signifie *chanter* que dans le sens de *louer*, *célébrer*, et non dans celui de l'action musicale de la voix (*Note de M. Fétis*). »

(3) *Hist. génér. de la Musique*, tome IV, p. 228.

Clef des Mélodies et de son *Esthétique,* DES NOTIONS TOUJOURS OBSCURES ET SOUVENT CONTRADICTOIRES, le P. Lambillotte, fait observer M. l'abbé Cloët, le P. Lambillotte interprète ce signe de ces diverses manières :

« *Clivis* longue.



« *Clivis* brève.



« Pour être juste, ajoute M. l'abbé Cloët, nous devons dire que cette dernière variété a été ajoutée par le P. Dufour (1). »

Et si nous voulons maintenant savoir quelle est, à ce sujet, la propre doctrine de M. l'abbé Cloët lui-même, il nous suffira de le citer. Or, voici ce qu'il dit :

« D'après Jean de Muris, dans la *clivis* ordinaire ou longue, il y a d'abord un son plus éclatant, plus accentué, puis un son plus obscur, moins marqué : *Obscurumque sonum notat illius notæ finis.* En d'autres termes, le son supérieur est LONG et le son inférieur BREF. — Quant à la *clivis* brève, elle se compose de deux sons brefs d'égale durée. Elle est caractérisée par un *c* qui embrasse les deux membres du neume (ꭕ), pour indiquer que les deux sons doivent être rapides (2). »

« Le *clivus,* dit M. Thiéry, *docteur en droit,* est formé de la *virga* et du trait unis à angle aigu par leur extrémité supérieure : il s'exprime par deux notes liées en forme descendante (3). » Et plus loin, l'auteur fait cette remarque : « L'expression se fait forte

(1) *Remarques critiques sur le* Graduale Romanum *du P. Lambillotte,* pp. 36 et 37.

(2) *Id.*, ibid., p. 36. — Nous devons insister ici sur une remarque que nous avons faite ailleurs et dont on n'a pas tenu compte : c'est que le signe ꭕ n'est pas du tout : ꭕ; mais ⋋. Ayant reçu communication du fac similé du manuscrit de Saint-Gall, alors que le P. Lambillotte le faisait calquer par un habile calligraphe qui n'était aucunement neumatiste, nous lui avons formellement démontré que cette forme de *clivis* n'était qu'une abréviation calligraphique très rapide du neume ordinaire /\, tracée par deux traits se croisant à leur sommité : ⋋ — Le P. Lambillotte a fait droit à notre observation dans beaucoup de pages de son calque; mais tout n'a pas été corrigé, car la dépense eût été grande, et il a légué ainsi des *tortures aux Saumaises futurs.* (Th. N.)

(3) *Étude sur le Chant Grégorien* (Tournay et Bruges, 1883, petit in-8°, p. 23).

et énergique sur la première note; elle diminue insensiblement jusqu'à la dernière (1). »

« Deux notes descendantes, dit à son tour M. l'abbé Gontier, *clivus* ; souvent (*sic*) la première est frappée ou accentuée, — accent mélodique (2). »

« Le *clivis*, dit M. l'abbé Chastain, se compose de l'accent aigu et de l'accent grave. La première note est donc longue (*sic*) et la seconde brève (3). »

« Quelle est la valeur relative des deux notes, se demande ici M. l'abbé Jules Bonhomme? » Et, d'après le texte de Jean de Muris : *Clivis..... componitur ex nota et semi-nota*, il répond : « C'est une note suivie d'une demi-note, ou UNE LONGUE SUIVIE D'UNE BRÈVE (4). »

M. l'abbé Hermesdorff traduit dans son *Graduel*, le *clivus* de deux manières :

Enfin, M. l'abbé Raillard admet quatre espèces de *Clivis* :

1° *Clivis* ordinaire :

2° *Clivis* ordinaire coupé :

3° *Clivis* à deux longues :

4° *Clivis* avec renforcements :

rinf

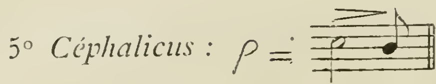
(1) *Ibid.*, p. 735.

(2) *Petit Traité de la bonne prononciation*, etc., p. 38. — Et plus loin, pp. 40-41 du même opuscule, l'auteur définit ainsi l'*accent mélodique* : « Il y a dans la mélodie pure, ou vocalisation du plain-chant, des notes sur lesquelles l'effort de la voix se fait sentir davantage : *In quasdam voces majori impulsu efferimur* (GUIDO). Cet accent se fait par une insistance de la voix sans allongement de la note, qui donne à cette note plus de force, d'éclat, et de plénitude. Cet accent s'observe assez ordinairement sur la note culminante des groupes, souvent la première des groupes descendants..... C'est cette note forte, ou accent mélodique, avec la tenue finale d'une part, et, de l'autre, l'accent grammatical avec l'inégalité naturelle des syllabes, qui fait le caractère et la beauté du rhythme prosaïque du plain-chant. »

(3) *Essai sur la tradition du Chant ecclésiastique*, p. 87.

(4) *Principes d'une véritable restauration*, etc., pp. 83-84.

Mais puisque cet auteur a donné l'hospitalité à l'*épiphonus* dans sa nomenclature des différents signes du *podatus,* il aurait pu très bien en agir de même en plaçant, dans la famille du *clivis* deux autres figures du *céphalicus* qu'il indique lui-même et qu'il traduit ainsi :


5° *Céphalicus :*


6° *Céphalicus* allongé :

Il faudrait vraiment avoir une dose immense de crédulité pour accepter en aveugle toutes ces interprétations de M. l'abbé Raillard. Malgré la grande érudition de ce vénérable auteur, la critique est cependant en droit de lui demander de solides preuves à l'appui de ses théories neumatiques, si ingénieuses qu'elles puissent paraître de prime abord. Dans une question aussi grave que celle d'une véritable et profondément sérieuse restauration du chant de saint Grégoire, on doit se baser sur autre chose que sur des utopies : or, en soumettant les dires de M. Raillard, parlant du *clivus,* aux mêmes épreuves que nous lui avons fait subir à propos du *podatus,* on reste convaincu qu'il se trompe ici encore.

C'est bien à tort, selon nous, que le P. Dom Pothier accuse Jean de Muris de tomber DANS LA CONFUSION, lorsque ce grand théoricien donne le nom de *plique* à l'*épiphonus* et au *céphalicus* (1). Le docte Bénédictin de Solesmes aurait dû se rappeler, en septembre 1882, ce qu'il avait écrit en novembre 1879, dans ses *Mélodies Grégoriennes* : « Le *céphalicus* et l'*épiphonus,* QUI SONT LA PLIQUE DE LA NOTATION CARRÉE, ont été diversement reproduits dans les derniers manuscrits, par conséquent aussi dans les premiers imprimés : on les a traduits tantôt par une note à double queue ▜ ▙, tantôt par une note caudée ordinaire, tantôt par une simple carrée ■. On en est arrivé de la sorte à oublier que ces figures expriment toujours deux notes, et que, sans s'en aper-

(1) *De la Virga dans les Neumes* (p. 4, note 1).

cevoir, on altérait les mélodies. Cette inintelligence et cet oubli expliquent plusieurs des fautes et des anomalies, dont actuellement fourmillent les éditions de plain-chant (1). »

De son côté, le très érudit M. l'abbé Stephen Morelot nous apprend que le signe de la *plique* ne se présente pas aux mêmes endroits dans tous les manuscrits, et qu'il se trouve quelquefois ou supprimé ou remplacé, soit par une note simple, soit par le signe ordinaire de ligature de deux notes descendantes par degrés conjoints. On conçoit aujourd'hui que CES DIVERSES MANIÈRES d'exprimer une même chose dans la notation du moyen âge, à l'aide des signes de convention en usage en ces temps reculés, RENDENT FORT DIFFICILE POUR NOUS LA TRADUCTION DE CES VIEUX MONUMENTS (2).

Et plus tard, le même musicologue a fait une remarque intéressante que nous devons signaler. « La plique descendante, dit-il, est commune dans les livres notés des treizième et quatorzième siècles; la plique ascendante, au contraire, fréquemment usitée dans la musique figurée, paraît généralement exclue du plain-chant (3). »

Mais nous ne voulons pas insister davantage : nous ne donnons ici que *des échantillons généraux* de l'harmonie qui règne, parmi les archéologues à propos de l'interprétation des neumes. Cela suffit à notre thèse : autrement, nous serions obligé de produire un in-folio aussi coûteux à imprimer que fastidieux à lire.

(1) *Les Mélodies Grégoriennes* (chap. VI, pp. 61-62). Cf. nº 3 des *Pièces justificatives*.

(2) *Revue de Musique* de Danjou, livraisons de mars, de juillet et d'octobre 1847. — Cf. le *Dictionnaire de Plain-Chant* de M. d'Ortigue, article *Plique*, coll. 1245-1246.

(3) *Même Revue*, année 1848, *Notice sur les manuscrits relatifs à la musique conservés dans la bibliothèque de M. le Commandeur de Rossi, à Rome*, p. 82.



CHAPITRE VII.

L'ANTIPHONAIRE DE SAINT-GALL.

Au nombre des plus anciennes copies du Graduel grégorien, il en existe une dans la bibliothèque du monastère de Saint-Gall, en Suisse. Ce manuscrit a donné lieu, de nos jours, non *à une méprise singulière*, comme l'affirme M. Fétis (1), mais *à de très sérieux débats :* « Pour les uns, dit M. Ludovic Vitet, ce manuscrit est incontestablement l'une des deux copies de l'Antiphonaire envoyées à Charlemagne; pour les autres, ce n'est qu'un livre de chant assez ancien, mais indigne de l'honneur qu'on lui fait (2). »

Si, comme le déclare M. Fétis, il y a ici une méprise, elle vient uniquement de M. Fétis lui-même qui, pour prouver la véracité de son parti-pris, confond deux moines de Saint-Gall qui portaient le nom d'Ekkehard : le premier, surnommé le Jeune, vivait dans le dixième siècle, le second, dans le treizième.

Ekkehard-le-Jeune a écrit la *Vie* du B. Notker Balbulus (*le Bègue*), moine de Saint-Gall, qui cessa de vivre le 6 avril 912, et son récit a été adopté, sans qu'il suscitât le moindre doute, notamment par Dom Mabillon (3), par Melchior Goldast (4), et par les Bollandistes (5).

'autre Ekkehard, du treizième siècle, est un écrivain moins dique : sa chronique San-Gallienne est remplie de détails fabu-

(1) *Hist. générale de la Musique*, tome IV, p. 151.

(2) *Journal des Savants*, cahier de février 1852, tirage à part, p. 33.

(3) *Annal. Benedict.*, tome II, p. 185.

(4) *Alamannicarum rerum Scriptores aliquot vetusti, collecti et glossis illustrati :* Francfort, 1606, 3 vol. in-fol. — La *Vie* du B. Notker s'y trouve dans le 1er volume.

(5) *Acta Sanctorum*, april., tome I, 5a die mensis.

leux, et ne peut être d'*aucune utilité pour l'histoire*, si l'on en croit M. Fétis qui s'en sert cependant à la page 286, pour y puiser des preuves en faveur de ses dires.

Soit! mais disons qu'il ne s'agit point ici d'un emprunt fait à Ekkehard du treizième siècle, mais à Ekkehard du dixième. Pourquoi donc confondre ces deux chroniqueurs? pourquoi se permettre une pareille confusion, quand il s'agit d'une critique littéraire sérieuse? serait-ce pour remporter une victoire plus facile dans une thèse dont il veut le triomphe à tout prix? nous préférons croire à une distraction de la part de l'auteur, ce qui lui arrive du reste très souvent.....

Quoi qu'il en soit, Ekkehard-le-Jeune nous apprend que le pape Adrien I[er], voulant envoyer deux copies de l'Antiphonaire de saint Grégoire à l'empereur Charlemagne, chargea deux de ses chantres, *Petrus* et *Romanus*, de les porter à l'église de Metz; que *Romanus*, ayant pris la fièvre en route, put à grand'peine gagner le monastère de Saint-Gall, y fut recueilli, y recouvra la santé, et, dans sa reconnaissance, fit vœu d'y finir ses jours; que l'exemplaire de l'Antiphonaire qu'il avait apporté avec lui, contre le gré de son compagnon de voyage, fut déposé dans l'église du couvent, sur l'autel des apôtres; QU'ON L'Y CONSERVAIT ENCORE AU TEMPS OU LUI EKKEHARD ÉCRIVAIT; que Harthmann, (nommé abbé de Saint-Gall en 920), se plaisait à donner des leçons de chant d'après cet Antiphonaire authentique, et que, lorsqu'un dissentiment s'élevait dans l'abbaye sur une question de liturgie, on avait aussitôt recours au manuscrit de *Romanus*, dans lequel on reconnaissait, comme dans un miroir (*quasi in speculo*), l'erreur qui avait été commise. Ce n'est pas tout : Ekkehard ajoute que *Romanus*, voulant apprendre aux moines de Saint-Gall la vraie manière de chanter les mélodies grégoriennes, eut l'idée de tracer, sur son manuscrit, comme des signes indicateurs, certaines lettres de l'alphabet, et que la signification de ces lettres fut expliquée par Notker Balbulus, dans une épître adressée à un nommé Lantbert, son ami, qui l'avait interrogé à ce sujet.

Nous parlerons de cette épître dans un chapitre spécial; continuons donc l'analyse des autres faits qui se rapportent à l'Antiphonaire lui-même de Saint-Gall.

Cramponné à son point de départ, c'est-à-dire, prenant, comme nous l'avons dit, l'Ekkehard du dixième siècle pour celui du treizième, M. Fétis s'étonne tout d'abord que l'on ose invoquer, à propos de l'Antiphonaire de Saint-Gall, le récit d'un moine dont la chronique ne contient que des détails fabuleux. Et il ajoute : « Cependant, sur la foi de cet écrit INFORME et D'UNE ÉPOQUE TROP ÉLOIGNÉE D'AILLEURS DES FAITS DONT IL S'AGIT, POUR MÉRITER CONFIANCE, un savant bibliothécaire de Saint-Gall (le P. Ildephonse Abarx), trouvant, parmi les manuscrits de l'abbaye, le Graduel dont nous venons de parler, crut y reconnaître l'Antiphonaire de saint Grégoire qu'y avait porté Romanus, suivant le récit d'Ekkehard : il le signala comme tel dans le catalogue de la bibliothèque de l'abbaye QU'IL PUBLIA EN 1827; mais, PAR UNE CONTRADICTION MANIFESTE, il lui assigna l'époque du neuvième siècle; or, il est de toute évidence que, s'il était en effet de ce siècle, il ne pouvait être l'Antiphonaire que Romanus avait porté, dans le huitième, au monastère de Saint-Gall (1). »

M. Fétis est ici très sévère lorsqu'il s'agit d'un manuscrit calligraphié probablement en 790 et apporté en France à cette époque; il feint d'ignorer qu'un paléographe peut, sans la moindre ignorance, fixer au neuvième siècle un manuscrit exécuté dans les dernières années du huitième. Il est lui-même si scrupuleusement exact dans ses citations chronologiques, qu'en vérité on ne peut le comprendre quand il reproche aux autres des inexactitudes qui n'en sont pas le moins du monde... (2)!

Quoi qu'il en soit, M. Fétis insiste sur sa fameuse observation qu'un manuscrit du neuvième siècle ne peut être celui de Romanus, apporté à Saint-Gall au huitième. « Plusieurs érudits, ajoute-t-il, qui ne firent pas cette remarque, adoptèrent avec confiance les conclusions du bibliothécaire de Saint-Gall; de ce nombre furent d'abord Sonnleithner, puis le conseiller impérial Kiesewetter et le célèbre professeur de droit Thibaut, de l'université de Heidelberg. Ne partageant pas leurs illusions à ce sujet, nous déclarâmes, dans

(1) *Histoire générale de la Musique*, tome IV, p. 151.

(2) Simple question : Est-il exact de dire, par exemple, que le P. Ildephonse Abarx a publié « EN 1827 » le catalogue de la bibliothèque de Saint-Gall?

la *Revue et Gazette musicale de Paris* (année 1844), après examen du *fac similé* d'un fragment du manuscrit, que le prétendu Antiphonaire de saint Grégoire était un Graduel, non du huitième ni du neuvième siècle, mais du dixième; que son origine n'était pas romaine, sa notation ne l'étant pas, et que cette notation était septentrionale. Avec son ardeur accoutumée, Kiesewetter entreprit de nous réfuter; il nous opposa les préjugés qui se reproduisent sans cesse dans les Histoires de la musique et mit peu de modération et de politesse dans la polémique qui s'ensuivit entre nous à ce sujet (1). »

Notons ici, d'une manière toute spéciale, que si M. Fétis n'a point partagé, en 1844, LES ILLUSIONS des trois érudits qu'il vient de citer, il a partagé, lui aussi, D'AUTRES ILLUSIONS qu'il a prises pour d'incontestables vérités.

D'abord, il a *oublié* la notion de ce qu'on appelait primitivement *Antiphonaire*.

En deuxième lieu, il s'est fourvoyé dans son examen du *fac similé* d'un fragment du manuscrit de Saint-Gall, fragment qui contient la mélodie d'*Ostende nobis* et dans laquelle il a trouvé des altérations graves, preuve évidente, selon lui, de la non-authenticité du manuscrit, car Guido d'Arezzo (2) rejette le morceau parmi les pièces apocryphes. Or, il y a, dans ce que nous désignons aujourd'hui sous le nom de Graduel, deux morceaux qui débutent par les mots *Ostende nobis* : l'un est le verset de l'*Alleluia* du premier dimanche de l'Avent; il est du 8e mode; — l'autre est le répons-graduel de la 6e férie des Quatre-Temps de l'Avent, et il est du 2e mode transposé en son affinal *la*. Par une distraction qui ne s'explique guère, M. Fétis a cru que le *fac similé* en question contenait le second *Ostende*, tandis qu'il n'a rapport qu'au premier, c'est-à-dire, à l'*Ostende* du verset alléluiatique. Nous avons signalé cette étrange bévue, en 1849, dans le quatrième article de nos *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe* (3); M. Fétis n'a point tenu compte de notre critique, en 1874, dans le quatrième volume de son *Histoire générale de la Musique.....!*

(1) *Hist. générale de la Musique*, tome IV, pp. 151-152.
(2) Gerbert. *Script. Musicæ*, tome II, p. 50.
(3) Voir, à la fin de cet ouvrage, le no 1 des *Pieces justificatives*.

S'il ne voulait point avouer son erreur, il aurait pu du moins ne pas « *persister* » à s'en faire une arme contre l'Antiphonaire de Saint-Gall.

Troisièmement, M. Fétis rejette le manuscrit, parce que son origine n'est pas *romaine*, sa notation étant *septentrionale*, c'est-à-dire, *neumatique*. Nous traitons ce point d'archéologie dans le chapitre II du présent volume. Contentons-nous de dire ici que l'affirmation de M. Fétis est loin d'offrir un critérium indiscutable. Sur ce point, les archéologues-musiciens sont en complet désaccord.

Enfin, dans la *Gazette musicale* (année 1844), M. Fétis ajoutait une quatrième et dernière objection contre l'authenticité du manuscrit de Saint-Gall, à savoir, qu'on y trouve du désordre dans la notation. M. Ludovic Vitet va nous fournir la réponse à ce reproche : « On pourrait peut-être objecter, dit-il, qu'un manuscrit destiné à un empereur aurait dû être exécuté avec un plus grand soin et un plus grand luxe de calligraphie. Mais il ne faut pas oublier que le pape Adrien envoyait les deux copies [de *Romanus* et de *Petrus*] directement à l'école de Metz : c'étaient des livres d'étude destinés aux chantres et aux écolâtres, et non des livres faits pour être déposés dans la bibliothèque impériale. Tout ce qu'on pourrait induire de l'ordonnance un peu négligée et de l'écriture un peu rapide du manuscrit de Saint-Gall, c'est que *Romanus*, au lieu de donner à ses hôtes le manuscrit dont il était porteur, en aurait peut-être fait, à leur usage, une copie cursive, et que le manuscrit lui-même aurait été rendu à sa destination. Ce qui appuierait cette conjecture, c'est que, dans le manuscrit de Saint-Gall, autant qu'on en peut juger par des *fac similés*, les lettres romaniennes paraissent avoir été non ajoutées après coup comme l'indique Ekkehard, mais tracées en même temps et par la même main que les signes neumatiques (1). »

Les polémiques soulevées à l'occasion du manuscrit de Saint-Gall éveillèrent l'attention de R. P. Lambillotte qui s'occupait activement de la restauration du Chant Grégorien. Des voyages en Belgique, en France, en Angleterre et en diverses parties de l'Alle-

(1) Articles sur les *Études des anciennes notations musicales de l'Europe*, par Th. Nisard (*Journal des Savants*, cahier de février 1852, tirage à part, p. 38, note 1).

magne, lui avaient fait passer sous les yeux un grand nombre de vieux manuscrits dont il retira, dit-il, de vives lumières sur cette grave question. Pour compléter ses études, le R. P. se rendit à Metz au commencement des vacances de 1848. Il espérait que le temps y aurait laissé au moins quelques débris des richesses liturgico-musicales que cette ville avait possédées pendant le moyen âge; il apprit avec douleur que la tourmente révolutionnaire de 1793 avait tout emporté..... Cependant, il n'eut pas lieu de regretter ce voyage, car il lui donna l'occasion de nouer d'affectueuses relations avec M. de Salis, savant qui professait une vive admiration pour les trésors liturgiques de l'abbaye de Saint-Gall.

Cette dernière circonstance décida le P. Lambillotte à prendre immédiatement et sans plus de retard le chemin du célèbre monastère où il arriva dans les premiers jours de septembre 1848.

Après avoir éprouvé quelques difficultés, le P. Lambillotte, aidé de M. Naef, jeune calligraphe, à la main intelligente et ferme, put exécuter le *fac similé* du fameux manuscrit (n° 359) jusqu'alors enseveli dans l'obscurité, sauf quatre lignes qu'en avait publiées Kiesewetter, par une faveur toute spéciale et difficilement obtenue.

Ce travail fut terminé en 1849 et parut en 1851 chez Greuse, imprimeur-libraire-éditeur à Bruxelles, sous ce titre : *Antiphonaire de saint Grégoire. Fac similé du manuscrit de Saint-Gall, (copie authentique de l'*AUTOGRAPHE *écrite vers l'an 790)*, accompagné, 1° *d'une Notice historique*; 2° *d'une Dissertation donnant la clef du Chant Grégorien, dans les antiques notations*; 3° *de divers monuments, tableaux neumatiques inédits*, etc., etc., par le R. P. L. Lambillotte, de la Compagnie de JÉSUS, — (1 volume grand in-4°).

La *Notice historique* compte 42 pages et 4 planches.

Le *Fac similé* proprement dit commence à la page 24 du manuscrit 359 de Saint-Gall et ne va pas au delà de la page 155 du même manuscrit. « Tout ce qui précède la page 24, dit le P. Lambillotte, et tout ce qui suit la page 155 est d'une date plus récente et ne vient pas de saint Grégoire. » En conséquence, le R. P. l'a supprimé. M. Ludovic Vitet regrette cette suppression : « Il eût été bon, dit-il, de nous donner la preuve, ne fût-ce que par échantillons, que *les feuillets retranchés sont d'une date plus récente et ne viennent pas de saint Grégoire*. Nous aurions souhaité aussi,

ajoute-t-il, quelques détails techniques sur la manière dont ces feuillets d'une date plus récente se sont trouvés réunis sous une même couverture (1). »

Le manuscrit publié par le P. Lambillotte, comme il nous l'apprend lui-même, est formé de feuilles d'un parchemin très solide, qui a été jauni et aminci sur les bords, à force d'être manié depuis tant de siècles. Sa forme est celle d'un carré long. Il s'ouvre dans le sens de la largeur : ce qui donne des pages hautes, mais étroites. La couverture est faite de planches. Sur chaque face se trouve adaptée une plaque d'ivoire. La plaque supérieure présente des figures qui offrent le caractère des sculptures étrusques, extrêmement anciennes, distribuées en quatre panneaux, et renfermées dans un encadrement qui se retrouve sur la plaque inférieure (2). Le tout est contenu dans une boîte très simple et sans aucune valeur archéologique.

La *Dissertation donnant la clef du Chant Grégorien* vient après le *fac similé* et se compose de 49 pages.

Enfin, les *Monuments divers* sont contenus en 14 pages et terminent le volume qui, par conséquent, offre un total de 237 pages in-4°, plus les quatre planches dont nous avons déjà parlé.

En ce qui concerne l'ordonnance liturgico-musicale du manuscrit 359 publié par le P. Lambillotte, disons qu'on n'y trouve que les messes *per circulum anni* : c'est ce que nous nommons aujourd'hui un *Graduel*, avec cette différence toutefois que les *introïts*, les *offertoires*, les *communions*, ainsi que leurs *psaumes*, n'y sont mentionnés que par les premiers mots du texte liturgique, sans aucune notation.

Les *alleluia*, les *répons-graduels* et les *traits*, avec leurs versets, l'hymne *Benedictus es* du samedi des Quatre-Temps de l'Avent et le *Pange lingua* du Vendredi-Saint, sont les seules pièces notées, et, ajoutons-le, complètement notées en neumes très menus et très cursifs, avec nombreuses lettres romaniennes (3).

(1) *Journal des Savants*, cahier de février 1852.

(2) Le P. Lambillotte a donné le dessin de la plaque supérieure, dans la planche IV de son livre.

(3) M. Fétis OSE soutenir (*Hist. génér. de la Mus.*, tome IV, p. 154), que le *Pange lingua* et le *Benedictus es* ne se trouvent pas dans l'*Antiphonaire de saint Grégoire*, publié par les Bénédictins. Il faut avoir un front d'airain pour avancer froidement une pareille

Faisons remarquer, mais sans y attacher trop d'importance, que l'Antiphonaire de Saint-Gall contient une messe pour la fête de saint Grégoire-le-Grand et une autre pour celle de la Trinité. « Le cardinal Tommasi paraît croire, dit fort judicieusement M. Ludovic Vitet, que les antiennes pour la fête de saint Grégoire sont l'œuvre de Jean-le-Diacre, qui vivait au neuvième siècle, mais il n'en donne aucune preuve. L'office en l'honneur du saint pontife avait dû être réglé peu de temps après sa canonisation ; on n'avait certainement pas attendu trois siècles pour cela. Ainsi la fête de saint Grégoire a pu figurer dans la copie de *Romanus;* rien à conclure de la présence de cet office contre l'authenticité du manuscrit de Saint-Gall. En peut-on dire autant de l'office de la sainte Trinité? Était-il, comme le dit Tommasi, inconnu avant le neuvième siècle? C'est un point qu'il est assez difficile d'éclaircir. Selon Dom Mesnard, la fête de la sainte Trinité a été célébrée, puis interrompue, et enfin rétablie par les pontifes romains. Ce serait au neuvième siècle qu'elle aurait été définitivement fixée à sa date actuelle, c'est-à-dire après la Pentecôte. Or, dans le manuscrit de Saint-Gall, l'office *de Trinitate* n'est point placé après la Pentecôte : il vient, comme en appendice, après la révolution complète de l'année liturgique, après la Saint-André (1). »

Tout ce qui précède et que nous venons de mettre sous les yeux de nos lecteurs, fournit les éléments, rapidement esquissés, de la monographie de l'*Antiphonaire de Saint-Gall* jusqu'en 1856, date d'un événement considérable qui vint donner une tournure imprévue aux faits et aux appréciations relatifs à cet *Antiphonaire*.

Cet événement fut un article critique dû à la plume et à l'érudition du R. P. Dom Anselme Schubiger, maître de chapelle de l'abbaye d'Einsiedeln, dans le canton de Schwitz, en Suisse.

Comme on a singulièrement travesti les circonstances qui concernent la rédaction et la publication du travail du docte bénédictin d'Einsiedeln, nous croyons qu'avant de le reproduire ici, c'est pour nous un devoir et un droit de redresser les graves erreurs auxquelles il a donné lieu.

assertion..... On peut convaincre ici M. Fétis de mensonge flagrant, en consultant le tome LXXVIII de la *Patrologie latine* de l'abbé Migne, colonnes 614 et 676.

(1) *Journal des Savants*, cahier de février 1852, — tirage à part, page 38, *note*.

Disons d'abord que l'article de Dom Schubiger a vu le jour de la publicité en décembre 1856, pages 721-729 de la *Revue de Musique ancienne et moderne* dont nous étions le rédacteur en chef, et M. Hipp. Vatar, le gérant et l'imprimeur, à Rennes.

Suivant M. Fétis, — « M. Nisard, ayant appris que le P. Schubiger avait fait une dissertation sur la restauration du chant romain, dans laquelle il démontrait par des preuves certaines que le manuscrit de Saint-Gall, dont il avait fait un examen scrupuleux, ne remonte pas à une époque plus reculée que la fin du onzième siècle, il demanda cette dissertation à l'auteur, et en fit insérer une traduction avec quelques changements dans le 12e numéro [*année* 1856] de la *Revue de Musique ancienne et moderne* (1). »

Il est impossible d'accumuler plus d'inexactitudes en moins de lignes; mais il faut que nos lecteurs en prennent leur parti et n'oublient point que M. Fétis n'a jamais eu l'habitude d'être « PARFAITEMENT » exact. Pour prouver le bien-fondé de notre accusation, en ce qui concerne du moins la citation qu'on vient de lire, il nous suffira d'opposer aux lignes précédentes de M. Fétis le texte même de la lettre que le P. Dom Schubiger nous adressa le 20 décembre 1856. Cette lettre est écrite en latin ; nous l'accompagnons d'une traduction française dont on pourra facilement, au besoin, constater la légitimité de notre interprétation.

Voici cette lettre :

« Colendissime Domine.

« Persuasum mihi est Dominationi Tuæ pergratum fore, si Tractatum adjacentem, in quo contra duo opera Patris Lambillot (*sic*) agitur ad Te mittam, eo fine, ut dissertatio hæc, adjecto nomine infrascripto, publicetur in libello publico *Revue de musique ancienne et moderne*, quod Te auctore Parisiis (*sic*) typis mandatur. Non me latet prælatum romanum D. Alfieri anno currente de hac ipsa re scripsisse, et scriptum in lingua gallica edidisse, at usquemodo non potui invenire quemquam qui ejusdem dissertationem mihi mitteret. Attamen valde dubito an *iisdem* polleat argumentis gravissimis contra opera prædicti Religiosi de-

Très honoré Monsieur,

Je suis persuadé qu'il vous sera agréable de recevoir le Traité ci-joint que j'ai écrit contre deux ouvrages du P. Lambillotte, afin de l'insérer, avec ma signature, dans le journal *Revue de Musique ancienne et moderne* dont vous êtes rédacteur qui s'imprime à Paris (*sic*). Je sais qu'un prélat romain, Mgr Alfieri, a écrit et publié cette année sur le même sujet un opuscule en français : mais, jusqu'à ce jour, il ne m'a pas été possible de trouver quelqu'un qui voulût bien m'en adresser un exemplaire. Je doute fort, cependant, qu'il ait employé contre les œuvres du susdit religieux défunt des arguments identiques et aussi puissants que ceux qui se

(1) *Biographie universelle des Musiciens*, 2e édition, tome VI (1875), p. 331, 2e colonne.

functi, quæ ibidem in opusculo meo exposita videntur, cum hæc quæ continet (præsertim de S.-Gallensi, N° 359) saltem in Gallia omnino sint nova, incognita, et opinioni publicæ opposita.

« Cum hæc a me inventa in proximo etiam idiomate allemannico promulgari curabo, precor, ut si fieri potest, in proximo Numero *de la Revue* publicetur, et duo vel tria exemplaria hujus dissertationis mihi mittantur.

« Ex his omnibus, Colende Domine, cognosces etiam me jam per annos in studiis scripturæ Neumarum sudasse, blibliothecas Helvetiæ, etc., lustrasse, multa quæ ad cantum antiquissimum pertinent collegisse, necnon me librum de hac re tractantem scripsisse, quem si impressorem et editorem ejusdem invenero, aspectui publico exponam.

« *Juvat socios habere laborum !*

« Ergo enixe Dominationi Tuæ se commendat,

« Addictissimus servus.

« P. Anselmus Schubiger,
Presbyter capitularis et Musicæ Director.

« P.-S. — Quæ in dissertatione *minus eleganter* scripta sunt, emendentur. Responsum potest fieri aut latine, aut *gallice,* cum hujus linguæ multi adsint interpretes. »

Supranominatus.

trouvent exposés dans mon opuscule, car ceux qu'il contient (tirés surtout du manuscrit de Saint-Gall, n° 359), sont entièrement nouveaux du moins en France, inconnus et contraires à l'opinion publique.

Comme je dois publier prochainement ma dissertation en allemand, je vous prierai, si faire se peut, de l'insérer dans le prochain numéro de la *Revue*, et de vouloir bien m'en adresser deux ou trois exemplaires.

De ce qui précède, vénéré Monsieur, vous connaîtrez que déjà, depuis longues années, j'ai aussi consacré mes sueurs à l'étude de l'ancienne écriture neumatique; j'ai parcouru, dans ce but, les bibliothèques de la Suisse, etc.; j'ai recueilli tout ce qui a rapport au chant primitif de l'Église, et enfin j'ai écrit, sur ce sujet, un livre tout prêt à être publié, si je trouvais un éditeur et un imprimeur.

Il est doux d'avoir des compagnons de ses travaux!

En me recommandant à votre bienveillance, croyez-moi votre tout dévoué serviteur.

P. Anselme Schubiger,
prêtre capitulaire et maître de chapelle.

P.-S. — Redressez dans ma dissertation tout ce qui vous paraîtra écrit d'une manière peu correcte. Votre réponse peut être faite en latin ou en français; nous avons ici beaucoup de personnes qui comprennent cette dernière langue.

Le susnommé.

En lisant cette lettre dont nous conservons précieusement l'autographe, comprend-on, peut-on comprendre que M. Fétis se soit permis d'écrire ce qu'il a écrit, page 331 du tome VI de la deuxième édition de sa *Biographie universelle des Musiciens???*

Voici maintenant la partie de la Dissertation de Dom Anselme Schubiger, relative à l'*Antiphonaire de Saint-Gall,* telle que nous l'avons publiée dans la *Revue de Musique ancienne et moderne :*

« Le P. Lambillotte a publié le *fac similé* d'un ancien Graduel de la bibliothèque de Saint-Gall (Cod. 359) qu'il prétend être la copie même de l'Antiphonaire authentique de saint Grégoire-le-Grand, que *Romanus,* chantre romain, apporta à Saint-Gall à

l'époque de Charlemagne et du pape Adrien Ier, vers l'an 790.

« Or, il n'a pu adopter cette opinion que parce que plusieurs écrivains distingués et amis du chant religieux du moyen âge l'avaient également partagée depuis environ 40 ans. Les raisons que l'on en donne sont nombreuses; cependant, il n'en est pas une seule qui soit assez forte ni assez convaincante pour prouver l'authenticité du manuscrit en question.

« Nous sommes, au contraire, à même de pouvoir affirmer que *le Manuscrit de Saint-Gall (n° 359) n'est pas l'Antiphonaire que le chantre Romanus apporta de Rome à cette abbaye.*

« En accordant que ce manuscrit soit réellement la copie d'un autre manuscrit d'une date plus ancienne, et qu'il porte les lettres explicatives de Romanus, dont parle le moine Ekkehard, il ne s'ensuit point d'une manière péremptoire qu'il soit *la copie authentique du chantre romain.* Le manuscrit de Saint-Gall peut avoir ces deux marques, sans que rien n'empêche d'en fixer l'exécution calligraphique au neuvième et même au dixième siècle. Ajoutons qu'il y a erreur palpable de dire que les neumes et la première initiale A de ce manuscrit diffèrent beaucoup de ceux d'autres monuments du même genre. On peut comparer ces signes de notation et d'écriture avec ceux des autres manuscrits appartenant au dixième siècle, et l'on y retrouvera les mêmes initiales et les mêmes notes, tels que le *Quilisma,* le *Podatus,* le *Cephalicus,* la *Clinis* et la *Virga.*

« Nous avons compulsé, il y a quelques semaines à peine, les différents Graduels manuscrits de Saint-Gall, nous les avons soigneusement confrontés avec d'autres, et il ne s'en est pas trouvé un seul de la même époque qui offrît une différence notable dans la forme des neumes. La lettre initiale A n'a également aucune des marques distinctives qui autorisent à en reculer l'époque du dixième au huitième siècle. Ensuite, il est absolument faux de soutenir que ce manuscrit ne présente aucun signe qui prouve qu'il a été écrit dans l'abbaye même de Saint-Gall, puisqu'on y voit réellement le commencement d'un cantique composé par un religieux de Saint-Gall, comme nous espérons le démontrer plus loin. Il est vrai que la fête de saint Gall ne se trouve pas dans ce monument; mais cette omission en prouve si peu l'authenticité, que cette fête

est également omise dans les *Graduels* manuscrits plus récents de ce monastère. La raison, du reste, en est simple : les cantiques de cet office trouvaient leur place naturelle parmi ceux des autres fêtes.

« Nous ne contestons pas que le chantre Romanus ait apporté sa copie à Saint-Gall, et qu'elle ait pu y exister encore vers la fin du onzième siècle; mais il y a témérité d'en conclure que le manuscrit n° 359 est précisément cette même copie, puisqu'il n'est pas encore prouvé qu'elle appartient réellement au huitième siècle, et qu'il n'est pas non plus prouvé qu'elle ne saurait être une copie plus récente.

« Le parchemin qui enveloppe la reliure du manuscrit peut être d'une incontestable antiquité, et les images gravées sur ivoire qui en font l'ornementation méritent certainement tout l'intérêt des archéologues; mais ces circonstances ne tranchent pas la question qui nous occupe. Il est très probable que le manuscrit a été revêtu de ces remarquables ornements d'origine étrangère, à l'époque où les cantilènes anciennes et plus récentes qu'il renferme actuellement (ces dernières datent du douzième siècle et se trouvent p. 1-24; puis, p. 158 jusqu'à la fin) ont été réunies en un seul volume.

« Il s'ensuit donc, pour conclure, que toutes les preuves que l'on fait valoir pour établir l'authenticité du manuscrit n° 359 de Saint-Gall, sont inadmissibles, insuffisantes, et même en partie entachées d'erreur.

« L'autorité des écrivains, tels que le conseiller d'État Kiesewetter, Thibaut, Sonnleithner et le bibliothécaire Abarx de Saint-Gall, a pu paraître d'un grand poids au P. Lambillotte; toutefois, cette autorité perd beaucoup de sa valeur par la considération qu'ici aussi, comme il arrive assez fréquemment ailleurs, des savants ont pu se copier, sans avoir soumis le sujet de la discussion à une critique sévère. Il en est résulté qu'on n'a pu encore tenir compte, jusqu'ici, des preuves incontestables qui existent *contre l'authenticité du fameux manuscrit,* et sur lesquelles nous désirons fixer l'attention de la science.

« Nous soutenons donc encore une fois que *le manuscrit n° 359 de Saint-Gall n'est pas l'Antiphonaire que le chantre Romanus apporta à Saint-Gall, l'an* 790.

« Les caractères calligraphiques de ce manuscrit ne montrent pas l'écriture du huitième siècle, auquel il faudrait nécessairement attribuer cet Antiphonaire, si son authenticité était hors de doute. Or, nous avons fait, comme nous l'avons déjà dit, la comparaison de ce Graduel avec d'autres manuscrits du huitième et du dixième siècle, et le résultat de cette confrontation a été des plus clairs. Il nous est prouvé que les caractères de l'Antiphonaire diffèrent à un haut degré de ceux du huitième siècle, tandis qu'ils présentent une ressemblance frappante avec ceux du dixième siècle. Nous avons pu parfaitement convaincre de ce fait le bibliothécaire actuel lui-même de Saint-Gall.

« D'ailleurs, aucun des anciens religieux de Saint-Gall, ni l'auteur inconnu de la *Dissertation* qui est ajoutée au manuscrit et que le P. Lambillotte a publiée, ni le savant auteur du *Catalogue des manuscrits* (le P. Ildephonse Abarx) n'ont osé dater l'Antiphonaire du huitième siècle, puisqu'ils lui assignent le neuvième. Mais on ne comprend pas, dès lors, comment ils ont pu soutenir, sans s'apercevoir de la contradiction choquante qu'ils admettaient, que c'était bien la copie authentique dont Romanus avait doté l'abbaye de Saint-Gall.

« Ce qui donne à notre allégation une force qui ne permet plus aucune réplique, c'est que le célèbre Graduel manuscrit de Saint-Gall dont il s'agit, contient en texte et en neumes le commencement d'une séquence qui a *pour auteur avéré* saint Notker, religieux de cette abbaye.

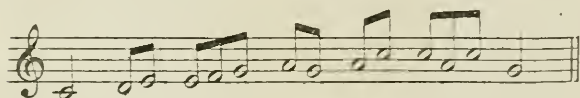
« Nous désirons fixer, sur ce passage, l'attention de ceux qui possèdent le *fac similé* publié par le P. Lambillotte.

« Prenons la p. 43 (la même dans l'original et dans le *fac similé*), contenant l'office de la fête des Saints Innocents.

« Après le graduel du jour : *Anima nostra sicut passer*, etc., et le verset : *Laqueus contritus est,* nous y lisons sans interpolation, en un texte que rien n'interrompt et écrit de la même main, EN GROSSES LETTRES, ces paroles : *Laus tibi Christe,* et, immédiatement après le verset : *Te martyrum candidatus,* etc.

« Que signifient donc ce *Laus tibi* avec le *Te martyrum,* et les neumes qui y sont indiqués? — Ils ne font point partie de l'office du jour, et c'est le motif qui les a fait omettre dans d'autres an-

ciens graduels. Il est évident que l'écrivain du manuscrit a voulu par là indiquer, qu'à ce passage, *la séquence de saint Notker*, dont la mélodie répond à l'*Alleluia* du verset : *Te martyrum candidatus*, et qui commence par ces paroles : *Laus tibi Christe, qui humilis homo mundo*, devrait être chantée par le chœur. Cette séquence se trouve effectivement dans les plus anciennes et les plus complètes collections des proses de saint Notker. Celui qui en doute, n'a qu'à visiter la bibliothèque de Saint-Gall, il y trouvera cette cantilène notée en neumes; ou, s'il préfère un pèlerinage à Notre-Dame-des-Ermites (Einsiedeln), le bibliothécaire de notre abbaye lui montrera cette mélodie dans un des plus anciens manuscrits des hymnes de saint Notker, qui renferme toute une collection de soixante-douze séquences. Ce sont là les deux recueils écrits dont parle Gerbert dans sa *Musica sacra*, et qui probablement remontent jusqu'aux temps de saint Notker. Les deux manuscrits ont le même titre : *Liber ymnorum Notkeri*. Dans les deux, le chant de la séquence dont il s'agit, s'accorde parfaitement avec celui qui est marqué dans le Graduel de Saint-Gall (n° 359), autant que la notation des neumes permet d'en juger. Le verset *Te martyrum* y est placé à côté du titre, comme il se rencontre toujours en tête des plus anciennes séquences. Au défaut de types qui expriment la notation en neumes, nous donnons ici, traduit en notes modernes, le commencement de cette prose, ainsi qu'elle se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque d'Einsiedeln et qui remonte au douzième siècle. Le lecteur en reconnaîtra sans peine l'identité parfaite avec le *Laus tibi*, cité plus haut, d'après le Graduel (Codex 359) de la bibliothèque de Saint-Gall :



Laus ti- bi Chri- ste. — Te martyrum.

« Il résulte de ce qui précède, que Notker Balbulus est incontestablement l'auteur de cette séquence. Or, lorsqu'il la composa, la tombe couvrait déjà depuis de longues années les restes mortels du chantre Romanus; car depuis l'arrivée de ce dernier à Saint-Gall jusqu'à la mort de saint Notker (913), il y a toute une période

de 120 ans et même plus. Il est donc RIGOUREUSEMENT IMPOSSIBLE que le manuscrit qui cite une séquence de Notker, ait pu être apporté à Saint-Gall par le chantre Romanus. Donc, ce manuscrit ne peut remonter tout au plus qu'à la fin du neuvième siècle environ, et peut même être attribué au commencement du dixième (1).

« Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans aucun détail sur la valeur que peut avoir ou ne pas avoir ce manuscrit qui n'en reste pas moins des plus précieux; nous espérons en parler plus au long dans un ouvrage spécial qui traite de la notation et du chant religieux pendant le moyen âge, et qui va être mis sous presse. Ce qu'il y a de certain, c'est que le P. Lambillotte a donné au Graduel de Saint-Gall une importance qu'il n'a pas, en le présentant au public comme une copie authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire, provenant du chantre Romanus. L'éditeur du *fac similé* a dû nécessairement se voir, plus tard, à la suite de ses études, placé sur un terrain bien peu sûr; et il a dû reconnaître qu'il était forcément conduit à des conséquences aussi fausses qu'erronées. Il faut en dire autant de son dernier ouvrage, publié dans le courant de cette année : nous voulons parler de l'*Esthétique, ou théorie et pratique du chant grégorien.* »

Nous ne raconterons pas ici les injures, les calomnies, les outrages que nous valut l'insertion du travail de Dom Schubiger dans la *Revue de Musique ancienne et moderne.* Ceux qui voudront connaître toutes les péripéties de la persécution vraiment violente, vraiment acharnée, à laquelle nous fûmes alors en butte, et qui ne prit fin que par la haute et paternelle intervention du Cardinal-Archevêque de Paris, peuvent consulter les pages 25, 26, 27, 28 et 29 de la *Monographie littéraire et musicale de Théodore Nisard,* par M. l'abbé Normand, ancien supérieur du collège épiscopal d'Enghien, au diocèse de Tournay (Belgique) (2).

Jusqu'à l'époque de l'apparition du travail de Dom Schubiger,

(1) Nous croyons aujourd'hui (1887) que l'on pourrait faire redescendre la copie de ce manuscrit au onzième et même au commencement du douzième siècle, car on y trouve des *épisèmes* comme dans l'*Antiphonaire de Montpellier.* (Th. N.).

(2) Paris, chez Repos, 1er novembre 1864, un volume très grand in-8° de 40 pages *compactes* à deux colonnes.

nous avions toujours et fermement cru que le manuscrit publié en *fac similé* par le P. Lambillotte, était l'original même de l'*Antiphonaire* apporté de Rome à Saint-Gall par le chantre *Romanus*.

Ce manuscrit n'en est pas moins *l'un des plus précieux* pour l'histoire de l'art liturgico-musical du moyen âge, comme le dit le docte bénédictin d'Einsiedeln, et c'est pour nous être rendu avec une parfaite bonne foi à l'évidence des faits, que nous avons subi comme une sorte de martyre scientifique.....!!!

CHAPITRE VIII.

LES LETTRES « SIGNIFICATIVES » DE ROMANUS.

Nous sommes ici en présence d'un document que, de nos jours, les archéologues musiciens invoquent sans cesse comme une autorité décisive en faveur de leurs systèmes de restauration rhythmique du chant grégorien. Il nous paraît donc utile, nécessaire même, de l'étudier avec le plus grand soin, et de le bien faire connaître jusque dans ses détails les plus minutieux.

Faisons d'abord l'historique de ce document.

La *Vie* du bienheureux Notker Balbulus (*le Bègue*), moine de Saint-Gall, mort le 6 avril 912 (1), et la *Chronique* de cette abbaye, écrite par un religieux de ce monastère, nommé Ekkehard-le-Jeune, mort vers 996 (2), nous apprennent que le pape Adrien, voulant envoyer deux copies de l'Antiphonaire authentique de saint Grégoire à l'empereur Charlemagne, chargea deux de ses chantres, *Petrus* et *Romanus*, de les porter à l'église de Metz; que *Romanus*, ayant pris la fièvre en route, put à grand'peine gagner le monastère de Saint-Gall, y fut sympathiquement recueilli, y recouvra la santé, et, dans sa reconnaissance, fit vœu d'y finir ses jours avec le consentement de Charlemagne; que l'exemplaire qu'il avait apporté avec lui, contre le gré de son compagnon de voyage, fut déposé dans l'église du couvent, sur l'autel des saints apôtres Pierre et Paul; qu'on l'y conservait encore au temps où Ekkehard écrivait (c'est-à-dire, deux siècles après l'arrivée de *Romanus*); que Har-

(1) Cf. Melchior Goldast, *Alamannicarum rerum Scriptores aliquot vetusti, collecti et glossis illustrati*, — Francfort, 1606, 3 volumes in-folio.

(2) Ibidem : *Liber de casibus monasterii Sancti-Galli.*

thmann, [devenu abbé du monastère de Saint-Gall en 921], se plaisait à donner des leçons de chant d'après cet Antiphonaire authentique; et que, lorsqu'un dissentiment s'élevait entre les religieux, ses élèves, sur une question de chant liturgique, on avait aussitôt recours au manuscrit de *Romanus* dans lequel on reconnaissait, comme dans un miroir (QUASI IN SPECULO), l'erreur qui avait été commise. Ekkehard ajoute que *Romanus*, voulant apprendre aux moines de Saint-Gall la vraie manière d'interpréter les mélodies grégoriennes, eut « LE PREMIER » l'idée de tracer sur son manuscrit, comme signes indicateurs, certaines lettres de l'alphabet, et que plus tard la signification de ces lettres fut expliquée par le bienheureux Notker-le-Bègue, dans une Épître adressée à l'un de ses amis, nommé Lantbert, qui l'avait interrogé à ce sujet.

« Le récit d'Ekkehard-le-Jeune, se demande ici feu M. Vitet, l'éminent académicien (1), a-t-il un caractère apocryphe? est-ce une fable inventée par lui en l'honneur de son couvent? Mabillon, dans ses *Annales* (2), Goldast, dans la *Vie de saint Notker*, et enfin les Bollandistes (3), ont tous adopté ce récit sans élever le moindre doute sur la véracité d'Ekkehard. »

« Ce qui nous semble certain, ajoute M. Vitet, c'est que les moines de Saint-Gall croyaient, au temps d'Ekkehard, posséder une copie authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire; et, comme cette tradition ne remontait qu'à deux cents ans environ, ce qui, dans un couvent, n'est pas une longue tradition, il y a grande probabilité que leur croyance était fondée. »

La lettre, écrite à Lantbert, a été publiée :

1° Par Henri Canisius (*Antiquæ lectiones*), Ingolstadii, 6 vol. in-4°, — 1602-1604, — tome V, 2e partie, p. 739);

2° Par Dom Mabillon (*Annal. Benedict.*), tome IV, appendix, p. 688;

3° Par Gerbert (*Scriptores*, 1784, 3 vol. in-4°, tome I, p. 95);

(1) Examen critique des *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe, par Théodore Nisard* (Journal des Savants, 3e article, février 1852, — tirage à part, pages 34 et 35).

(2) Tome IV, *Appendix*. p. 688 (Paris, 1713-1739. 6 volumes in-folio, continués par Dom Ruinart, Dom Massuet et Dom Martène).

(3) *Acta Sanctorum* (5a die mensis aprilis).

4° Par d'autres musicographes actuels dont il est inutile de citer en ce moment, les ouvrages et les noms.

Voici le texte de cette sigulière, mais précieuse lettre :

« Notker Lantberto fratri, salutem. Quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilenæ, prout potui, juxta tuam petitionem explanare curavi.

A ut altius elevetur, admonet.

B secundum litteras, quibus adjungitur, ut bene, id est, multum extollatur, vel gravetur sive teneatur, belgicat.

C ut cito vel celeriter dicatur, certificat.

D ut deprimatur, demonstrat.

E ut æqualiter sonetur, eloquitur.

F ut cum fragore seu frendore feriatur, flagitat.

G ut in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur.

H ut tantum in scriptura aspirat, ita et in nota idipsum habitat.

I jusum vel inferius insinuat, gratitudinem pro G interdum indicat.

K licet apud Latinos nihil valeat, apud nos tamen Alemannos pro χ græca positum *chlenche*, id est *clange*, clamitat.

L *levare* lætatur.

M mediocriter melodiam moderari mendicando memorat.

N notare, hoc est noscitare, notificat.

O figuram sui in ore cantantis ordinat.

P pressionem vel prensionem prædicat.

Q in significationibus notarum cur quæritur? cum etiam in verbis ad nihil aliud scribatur, nisi ut sequens U, vim suam amittere quæritur.

R rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed crispationis, rogitat.

S susum vel sursum scandere, sibilat.

T trahere vel tenere debere testatur.

V licet amissa ~~in~~ sua, veluti valde VAU græca vel hebræa, velificat.

X quamvis latina verba per se non inchoet, tamen *expectare* expetit.

Y apud Latinos nihil *hymnizat*.

Z vero, licet et ipsa mere græca, et ob id haud necessaria Romanis, propter prædictam tamen ζ litteræ occupationem ad alia requirere, in sua lingua, *zitise* require.

Ubicumque autem duæ vel tres, aut plures litteræ ponuntur in uno loco, ex superiore interpretatione, maximeque illa, quam de B dixi, quid sibi velint, facile poterit adverti.

Salutant te Ellenici fratres, monentes te fieri de ratione embolismi triennis, ut absque errore gnarus esse valeas, biennis contempto precio divitiarum Xercis. »

Canisius, après avoir reproduit l'*Épître* de Notker, avoue prudemment ne point la comprendre : « *Quæ sint illæ litteræ canti-*

lenæ, dit-il, *non capio ego; fideliter tamen descripta sunt quæcumque sequebantur. Præcedit autem Litania* AUXILIUM. » — Il est fâcheux que ce savant n'ait point reproduit les *litanies* qui précédaient l'*Épître* de Notker dans le manuscrit dont il s'est servi.

Dom Mabillon, malgré sa colossale érudition, s'est singulièrement compromis en cette circonstance. Analysant le récit d'Ekkehard, il affirme que *Romanus* employa, le premier, les lettres de l'alphabet POUR INDIQUER LES NOTES MUSICALES : « *Eumque primum esse qui litteras alphabeti pro notulis cantus apposuerit* », — étrange affirmation que rien ne peut justifier! A la fin du neuvième siècle, ajoute Dom Mabillon, l'usage en musique des *lettres-notes* était tombé en désuétude, témoin l'*Épître* de Notker qui doit les expliquer à Lantbert, son ami et son confrère : « *Sub finem sæculi noni jam obsoletus erat litterarum usus,* ut intelligitur ex quæstione *Lantberti, Sancti-Galli monachi, qui Notkerum Balbulum de earum significatione interrogavit.* » — Une fois cramponné à ce faux point de départ historique, Dom Mabillon s'éloigne de plus en plus de la vérité. Vers le commencement du dixième siècle, dit-il, les notes à queue furent inventées, mais employées sans lignes : « *Postmodum inventæ sunt notulæ caudatæ, sed absque lineolis.* » — Et Dom Mabillon termine en disant : « Au onzième siècle enfin, Guido d'Arezzo inventa les notes de forme rhomboïde qu'il plaça sur une portée musicale; ces notes sont encore en usage aujourd'hui : « *Denique sæculo undecimo, additis a Guidone Aretino lineolis, inventi sunt rhombi, quibus etiam nunc utimur.* »

Est-il possible d'accumuler plus d'erreurs en si peu de lignes...! Nous en demandons bien pardon à l'impérissable mémoire de l'*illustre* et *à jamais illustre* Dom Mabillon; mais nous sommes, bien malgré nous, impérieusement contraint de déclarer ici que chacune de ses explications renferme une hérésie matérielle de l'histoire vraie de la Musique européenne.

Dom Philippe-Joseph Caffiaux, mort à Saint-Germain des Prés (Paris), en 1777, nous a laissé le manuscrit autographe d'une très intéressante *Histoire de la Musique*, qui n'a jamais été publiée, mais que l'on conserve précieusement dans le département des manuscrits de notre riche Bibliothèque nationale, à Paris. — Dom Caffiaux y parle des lettres significatives de *Romanus,* et les com-

mente, à sa manière, jusqu'à la lettre G inclusivement. Selon lui, « A marque qu'il faut beaucoup élever la voix. B désigne une élévation, un abaissement ou une tenue. C indique qu'il faut précipiter. D avertit qu'il faut baisser. E enseigne qu'il faut chanter également. F demande une prononciation forte. G déclare qu'il faut chanter du gosier (1). »

Gerbert, qui pouvait donner d'utiles renseignements sur l'*Épître* de Notker Balbulus, l'a publiée dans ses *Scriptores* sans aucun commentaire, sans aucune explication, sans aucune note critique.

Depuis Dom Caffiaux, il faut descendre jusqu'à l'année 1849 pour trouver un *essai* d'explication totale de l'*Épître* de Notker Balbulus. Cet essai se trouve dans le quatrième des articles qui ont paru, en 1849, dans la *Revue archéologique* de M. Leleux, à Paris, sous ce titre : *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe,* par Théodore Nisard.

« Les lettres de *Romanus,* disait alors cet auteur, avaient pour objet :

« 1° D'indiquer le mouvement des différents groupes mélodiques d'une même cantilène (C, M, T) :

« C, *cito* (vite).

« M, *moderari* (en donnant à l'exécution un mouvement modéré).

« T, *tenere* (en accentuant lentement chaque note).

« On ne peut pas exposer plus clairement, que ne le fait ici Notker, les variétés principales de lenteur ou de vitesse dans l'émission de la voix. Les trois termes précédents correspondent au *lento,* au *moderato* et à l'*allegro* des modernes.

« 2° De prévenir qu'il fallait faire un silence ou une pause dans la mélodie (X *expectare expetit*).

« 3° De préciser la manière dont on devait former tel ou tel son (O, H, M, F, G, K, Q) :

« O, en donnant à la bouche la figure d'un O.

« H, *aspirat* (en chantant la note avec aspiration).

« M (en donnant à la voix le son pleureur que laisse échapper un mendiant qui demande l'aumône).

(1) Page 771 du manuscrit.

« F, *cum fragore* (avec force).

« G, *ut garruletur* (avec tremblement de la glotte ou *trille*). C'est évidemment la *vox garrula, vox vinnolata,* employée dans la musique européenne dès les premiers siècles de notre ère.

« K (*pro χ græca positum,* chlenge, *id est* clange *clamitat*), désignait une note qui devait être exprimée par *un cri aigu et perçant.* Le mot grec κλαγγή, que cite ici Notker en le mutilant un peu, a bien réellement cette signification. Il s'ensuit que le K ne se mettait jamais qu'au-dessus des notes élevées de l'échelle mélodique, tandis que l'F s'adaptait indistinctement à tous les sons d'une gamme grégorienne.

« Q, avec douceur, piano.

« Pourquoi rechercher cette lettre dans l'alphabet de *Romanus,* dit Notker, puisque, dans l'orthographe des mots latins, le Q s'emploie seulement pour montrer que l'U suivant perd sa force (*vim suam amittere*)? — Sans entrer dans l'explication philologique de cette phrase un peu obscure, il est évident qu'il s'agit ici d'une *amission de force,* c'est-à-dire, de ce que les musiciens modernes appellent *piano.* Et ce qui me confirme dans ce sentiment, c'est que si la lettre Q n'avait pas, dans l'alphabet de *Romanus,* la signification que je lui donne, il faudrait admettre que le chanteur grégorien a imaginé un signe pour exprimer notre *forte,* et qu'il n'en a inventé aucun pour indiquer notre *piano?* — Or, cela n'est point croyable.

« 4° De prémunir contre certaines difficultés concernant la lecture de la notation (E, N, L, I, S, A):

« E signifiait que la note marquée de cette lettre était à l'unisson de la note précédente :

« C'est de là, sans doute, qu'est venu, d'après le système d'Hermann Contract, l'usage d'employer l'E pour désigner l'unisson : *E voces unissonas æquat* (Gerberti *Scriptores,* tome II). C'est de là aussi que l'on doit faire dériver le guidon E, mis à la fin d'une ligne de musique, pour montrer que la dernière note de cette ligne forme unisson avec la première de la ligne suivante. Ce genre de guidon, que personne n'a signalé, est employé notamment dans le manuscrit 1121 du onzième siècle, de l'ancien fonds latin de la Bibliothèque nationale de Paris.

« N, équivalant à notre *Nota bene,* indiquait un passage qu'il fallait avoir étudié et par conséquent bien connaître, pour l'exécuter convenablement.

« L, neumes qui s'élèvent jusqu'aux notes les plus hautes de *l'ambitus* du mode.

« I, pour faire observer que la note initiale d'un neume doit être chantée au-dessous de la note finale du neume précédent.

« S, pour indiquer le contraire.

« A, pour rappeler que, dans un groupe neumatique, il y a un saut disjoint de quarte ou de quinte, suivant le mode.

« 5° De corriger certaines fautes de transcription musicale, échappées aux copistes (P, R) :

« P. *pressionem indicat;* cette lettre montre qu'il doit y avoir un *pressus* dans les neumes, bien que la sémiologie ne l'y indique pas...

« R (*rectitudo vel rasura, non abolitionis, sed crispationis*), phrase barbare que je traduis de cette manière : *Rectification ou rature non d'abolition, mais de crispation,* c'est-à-dire, que tel ou tel signe neumatique représentant un son *crispé*, il faut effacer, dans le manuscrit, non la note elle-même, mais seulement la *crispation* de cette note.

« Il est évident que les mots *rectitudo* et *rasura* sont synonymes; or, le sens de *rasura* ne peut être douteux un seul instant, si l'on veut se rappeler l'éloge que fait Ekkehard-le-Jeune d'un splendide Évangéliaire écrit à Saint-Gall : *Raro in pagina*, dit-il, *vel unius verbi mendacium invenias rasum* (1). Cet Évangéliaire était si bien éxécuté, qu'on rencontrait à peine çà et là quelques rares *exponctions,* pour parler comme les paléographes. — La lettre R signifie donc ici l'exponction ou la rature d'un signe sémiologique indiquant une note crispée, de telle sorte toutefois que ce n'est point la note elle-même qui doit être *abolie, effacée, expongée,* mais seulement sa forme calligraphique de *crispation*... L'examen des monuments m'autorise à poser cette interprétation nouvelle comme une doctrine certaine, et me rappelle des faits analogues dans la notation blanche des quinzième et seizième siècles : c'est ainsi, par

(1) Goldast, tome I, p. 46.

exemple, que Lucas Lossius, dans ses *Erotemata Musicæ* (1), nous apprend qu'une minime dont la queue ou virgule était barrée, n'en subsistait pas moins comme note; la correction n'atteignait que la virgule qui devait être effacée dans l'exécution musicale, et ainsi, au lieu d'une *minime*, le chanteur avait une *semi-brève*. Aujourd'hui cette correction n'est plus admise dans la pratique de l'art : une *blanche* dont la queue serait traversée par une barre ne deviendrait pas pour cela une *ronde* : elle resterait ce qu'elle est, mais devrait être divisée en quatre *croches* distinctes. . . . . »

Ainsi s'exprimait Théodore Nisard, en 1849, alors que le manuscrit du précieux *Antiphonaire de Saint-Gall* n'étant pas encore publié par le R. P. Lambillotte, il était impossible à l'érudition moderne de vérifier en détail et sur preuves tout ce que cet *Antiphonaire* contient pour ou contre l'explication de l'*Épître* du bienheureux Notker Balbulus.

La longue citation que nous venons de mettre sous les yeux de nos lecteurs, faisait dire à M. E. de Coussemaker, en 1852 : « M. Th. Nisard (*Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe*), a cherché à élucider, et quelquefois avec bonheur, le sens des explications de Notker sur les lettres de *Romanus* (2). »

Sur ces entrefaites, le R. P. Lambillotte publiait, en 1851, son *Antiphonaire de saint Grégoire, Fac similé du manuscrit de Saint-Gall,* suivi d'une dissertation intitulée : *Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notation,* etc. (3).

Dans cette dissertation qui ne manque point d'intérêt scientifique, le Révérend Père donne le texte de l'Épître de Notker, et la commente de cette manière :

« Il faut d'abord remarquer, dit-il, que tout l'Alphabet, tel que le donne saint Notker, n'est pas employé dans notre manuscrit. Il est des lettres qu'on n'y rencontre jamais, telles que *d, g, h, n, q, v, y, z;* il en est d'autres qu'on y rencontre très rarement, comme : *f, k, m, r, p*. Saint Notker, en expliquant toutes les lettres, n'a pas eu seulement en vue l'*Antiphonaire de Saint-Gall;* pour nous,

(1) Petit in-8°, 1563-1590.

(2) *Histoire de l'Harmonie au moyen âge* (Paris, librairie archéologique de Victor Didron, 1852, splendide in-4°, page 180, note 2.

(3) Bruxelles, C.-J.-A. Greuse, imprimeur-libraire-éditeur, 1851, grand in-4°.

nous ne parlerons ici que de celles qu'on trouve dans ce Manuscrit.

« Si quelqu'un se plaint que notre explication soit bien vague, nous lui ferons remarquer que, quand on vient à l'application pratique, faite sur la Copie Authentique et collationnée avec plusieurs bons Manuscrits, le vague disparaît, et il ne reste plus aucune incertitude sur la valeur musicale de ces caractères.

« A. — Cette lettre placée sur un signe, ou à côté d'un signe, avertit qu'il va y avoir une ascension de voix : *Altius elevetur*, sans marquer le degré fixe de cette ascension. On en trouvera des exemples, pp. 25, 47, 48, 53, 55, 73, 83, 89, 91, 94, 95, 122 (1). Pour connaître le degré *juste* de cette ascension, il faut encore recourir aux *traductions guidoniennes*. Cette lettre était donc placée pour prévenir une erreur de la part du Chantre.

« B. — Le *b* ne se rencontre jamais seul. Il accompagne toujours quelque autre lettre : par exemple, *bt*, ou *bc*, ou *bs*, ou *ƀ*, c'est-à-dire, *b* et *t* réunis. Voyez des exemples pp. 52, 67, 70, 72, etc., etc.

« — *bt, bene tenere*, bien tenir, tenir longtemps. Ces deux lettres impriment à la note ou au signe sur lequel elles sont placées, *un mouvement de lenteur*.

« — *bc, bene celeriter*, impriment au contraire *un mouvement de vitesse*, et marquent que l'exécution doit être rapide.

« — *bs, bene susum* (pour *sursum*), bien haut, signifient une ascension de voix plus forte, plus marquée et plus accentuée que d'ordinaire.

« C. — La lettre *c* est de toutes les lettres celle qu'on trouve le plus souvent dans le Manuscrit de Saint-Gall et jamais sa signification n'est douteuse ni équivoque. Elle imprime toujours un mouvement de célérité à la note ou au signe sur lequel elle est placée : c'est ce que saint Notker exprime par les mots *cito, celeriter*. Elle se met ordinairement sur les *points* qui suivent la *Virga* ou le *Podatus*, et sur la *Clivis*.

« Le *c* est quelquefois accompagné de *m* ou de *l*. Dans le premier cas, cela veut dire qu'il faut aussitôt *modérer* le mouvement;

(1) Le P. Lambillotte renvoie ici, par ces chiffres, aux pages de son Fac similé de l'Antiphonaire de Saint-Gall.

et dans le second, qu'il faut aussitôt *élever* la voix : les mots latins qui expriment ces idées, sont : *Celeriter moderari, celeriter levare vocem.*

« Quand on trouve *cm* ou *ct* sur un *Podatus* ou une *Clivis*, cela veut dire qu'une des notes est *brève,* et l'autre *modérée* ou *longue.*

« On trouve des exemples de la lettre *c* à chaque page de notre Antiphonaire.

« E. — Cette lettre indique que les notes ou signes sur lesquels elle est placée doivent se chanter *également,* et ordinairement ces notes sont *unissonantes.* On la trouve quelquefois en tête d'un morceau : c'est pour faire entendre que le morceau doit être exécuté d'un ton de voix simple, égal, uni : *ut Equaliter sonetur Eloquitur.*

« I. — *I* indique que la note suivante va baisser : *Iusum vel Inferius Insinuat.* Cet abaissement n'est pas déterminé d'une manière précise; il est quelquefois d'un demi-ton, quelquefois d'un ton, et d'autres fois d'une tierce. Encore ici les manuscrits guidoniens sont nécessaires pour en savoir la valeur juste.

« L. — Cette lettre a la même signification que *a*, c'est-à-dire qu'elle indique que le chant doit monter sur la note ou signe qui la porte : le degré de cette élévation n'est pas non plus déterminé : *Levare Lætatur.*

« M. — *M* marque qu'il faut chanter modérément, ni trop vite ni trop lentement, ni trop doucement ni trop fort. *Mediocriter Melodiam Moderari Mendicando Memorat.*

« S. — Cette lettre avertit qu'il faut monter : *Susum* ou *Sursum Scandere.* Elle se rencontre fort souvent, pp. 26, 29, 32, 56, 57... Mais encore ici incertitude sur le degré précis de l'élévation.

« T. — Ainsi que nous l'avons déjà dit, *t* marque qu'il faut *tenir* la note qu'il accompagne, et par conséquent que cette note est longue. Il se place souvent sur le *pressus*, le *podatus,* etc. On en trouve des exemples à chaque page : *Trahere vel Tenere Testatur.*

« X. — Cette lettre indique un repos léger. Elle se place ordinairement après le signe *tristropha* et *distropha,* ainsi qu'après le *pressus minor.* Exemples, pp. 29, 33, 44, 46, 50, 71, 76 : *eXpectare eXpetit :*

« Telle est, dit en terminant le R. P. Lambillotte, telle est la signification générale des lettres de *Romanus*. On voit que leur valeur musicale est d'une analogie frappante avec celle des mots italiens, employés de nos jours, pour indiquer le caractère d'un morceau et le sentiment qui doit présider à son exécution. Il ne faut pas s'étonner qu'avec un si petit nombre de lettres, on imprime à la mélodie tant de mouvements divers, puisque aujourd'hui encore quelques mots italiens nous suffisent pour le faire. La comparaison des termes italiens dont nous parlons avec des lettres de *Romanus* fait aussi voir qu'on aurait tort de chercher une explication plus précise de ces lettres; leur sens est aussi défini et n'est certainement pas plus vague que celui des mots *allegretto, andante, largo,* etc.

« Bernon (Gerberti *Scriptores music.*, tome II), dit que de son temps (douzième siècle), on n'était pas d'accord sur l'interprétation des lettres *c, m, t,* et même qu'on leur donnait une valeur contradictoire. Mais, pour l'Antiphonaire de Saint-Gall toute incertitude est impossible : car l'interprétation, donnée à saint Notker, est confirmée par les traductions guidoniennes et les notations carrées du treizième et du quatorzième siècle. »

On fera remarquer peut-être que les précédentes allégations du P. Lambillotte ne reposent que sur le manuscrit n° 359 de la bibliothèque du monastère de Saint-Gall, manuscrit qu'il a publié en fac similé, comme nous l'avons dit plus haut. On pourra même ajouter, avec le P. Dom Anselme Schubiger, savant bénédictin d'Einsiedeln, que ce manuscrit 359 n'est pas l'original même de la copie apportée à Saint-Gall par *Romanus*, mais plus probablement une transcription qui en a été faite au commencement du dixième siècle (1); — peu importe, — puisqu'en adoptant l'appréciation de Dom Schubiger, on ne se trouverait pas moins ici en présence d'un monument de grande importance qui n'est pas le seul, du reste, dans les bibliothèques de Saint-Gall et d'Einsiedeln, à nous offrir d'innombrables exemples de l'application pratique des lettres significatives du chantre *Romanus*. Seulement, on peut se

(1) Cf. la Dissertation de Schubiger, insérée dans le n° de décembre de 1856 de la *Revue de Musique ancienne et moderne* (Rennes, H. Vatar, éditeur), sous ce titre : *Le Père Lambillotte et ses travaux sur le Chant Grégorien.*

demander à bon droit si, malgré les documents qu'il avait sous les yeux, le P. Lambillotte a répandu plus de lumière sur la question que l'auteur des *Études sur les anciennes Notations musicales de l'Europe,* ayant pour guides quelques bribes seulement de fac similés...? La suite du présent chapitre en dira quelque chose.

En effet, dans ses *Études sur la restauration du Chant Grégorien au dix-neuvième siècle* (1), Théodore Nisard fait la critique d'une brochure intitulée : *Quelques mots sur la restauration du Chant liturgique. État de la Question. Solution des difficultés,* par le R. P. Lambillotte (2). A propos du rhythme grégorien, le R. P. y soutient que les lettres de *Romanus* avaient pour but, du moins les trois principales (*c, t, m*), de marquer la valeur temporaire des notes. « C, dit-il, signifie *celeriter, vite,* et se place sur les notes brèves; T signifie *tenere, tenir,* et surmonte les notes longues; M signifie *moderate, modéré;* elle s'écrit sur les notes communes, qui tiennent un milieu entre la longue et la brève. » Et le P. Lambillotte ajoute : « En examinant attentivement ces lettres dans différents manuscrits tirés de divers pays, nous avons trouvé qu'ils s'accordaient entre eux, c'est-à-dire que ces *lettres significatives* se rencontraient toujours sur les mêmes signes, ou sur les mêmes groupes neumatiques; or, cet accord ne peut venir que d'une valeur uniforme attribuée généralement aux signes neumatiques : dès lors, nous avions une règle sûre de la mesure des neumes. Non content de ce résultat important, nous avons examiné attentivement les premiers manuscrits en notation carrée, pour voir comment on avait traduit dès le commencement les lettres explicatives; or, là où il y avait la lettre C, nous avons dans les premières notations carrées, des *losanges* et des *ligatures* ou brèves liées ensemble (3), et cela partout : preuve évidente que le signe traduit représentait des notes brèves. Là où se rencontrait la lettre T, nous avons trouvé des notes carrées à queue et à plusieurs pointes, appelées *tristropha* : preuve que les notes étaient longues, et ainsi du reste. Dès lors, et c'est la conclusion du P. Lambillotte, — dès lors, il ne nous est plus resté aucune

(1) Rennes, H. Vatar, 1856, in-8° de XII, — 544 pages.
(2) Paris, 1855, in-8°.
(3) Ce passage du P. Lambillotte est loin d'être clair. (Th. N.)

incertitude sur la place et sur la position qu'occupaient jadis les notes longues et brèves dans le chant grégorien (1). »

A tout cela, voici ce que répond l'auteur des *Études sur la restauration du Chant Grégorien au dix-neuvième siècle* (2).

« *Examinons attentivement* à notre tour, dit-il, toutes ces assertions *examinées si attentivement* par le P. Lambillotte.

« Aux yeux de ceux qui n'ont pas les monuments sous la main, le raisonnement du P. Lambillotte paraîtra d'une évidence incontestable.....

« Ouvrons donc le *Fac similé* de l'*Antiphonaire de Saint-Gall*, et soumettons-le à un contrôle dont le P. Lambillotte nous a donné lui-même les éléments.

« *Les mêmes lettres significatives de Romanus se rencontrent toujours,* dit-il, *sur les mêmes signes ou sur les mêmes groupes neumatiques.*

« Or, cette assertion est fausse de tout point, j'en demande humblement pardon au P. Lambillotte : pour être dans le vrai, c'est la proposition contradictoire qu'il aurait dû soutenir; mais alors le T ne marquerait plus les notes longues, l'M n'indiquerait plus les notes communes, et le C ne signifierait plus que les notes sont *brèves* quant à la valeur temporaire et *losanges* quant à la forme sémiologique. En un mot, l'édifice du R. P. serait détruit de fond en comble.

« On va voir qu'il en est ainsi.

« Premièrement, si un signe neumatique peut être considéré comme l'équivalent de la note à queue, ou *note longue* dans la musique figurée, c'est assurément la *virgule*. Hé bien! la virgule porte, dans l'*Antiphonaire de Saint-Gall*, la lettre *c* (cito), p. 38, 3e ligne, à la première syllabe du mot *ante*.

« Page 70, 15e ligne, au mot *Domine,* il y a trois virgules : les deux premières n'ont aucune lettre, et la troisième est surmontée de la lettre *c*.

« Page 38, 1re ligne, au mot *Principium,* il y a deux virgules, entre lesquelles on remarque les lettres *m, c,* c'est-à-dire *modérément, vite*.

(1) *Quelques mots...*, pp. 33-34.
(2) Pages 440 et suivantes.

« Page 29, 16e ligne, au mot *Domine,* il y a une virgule sur les deux premières syllabes de ce mot : la première est accompagnée de la lettre *t,* et la seconde, de la lettre *c.*

« Donc, les mêmes lettres ne se trouvent pas toujours sur les mêmes signes neumatiques : donc, la *virgule* des neumes n'avait pas, comme la *virgule* ou *note à queue* de la musique figurée, la valeur temporaire d'une note longue, puisque *Romanus* lui donne indifféremment les lettres *t, m, mc,* et souvent, presque toujours même, ne lui en donne aucune.

« En second lieu, s'il y a un signe neumatique qui puisse être comparé *à la note commune du plain-chant,* comme on veut bien le dire, c'est *le point isolé* des neumes, c'est la note brève de la musique mesurée du moyen âge.

« Or, dans l'*Antiphonaire de Saint-Gall,* le *punctum* est accompagné presque indifféremment des lettres *t, m, c,* lorsqu'il a une lettre quelconque, ce qui n'arrive que rarement.

« Ainsi, p. 46 de cet *Antiphonaire,* au répons-graduel *Omnes de Saba,* les mots *et illuminare* commencent par quatre points posés un à un sur les quatre syllabes *et illumi...* — Entre les deux premiers points, il y a un *c ;* entre les deux derniers, il y a un *m.*

« Page 45, on trouve exactement la même notation sur les quatre syllabes *lingua mea,* et l'observateur n'y remarque que les deux lettres *c m* entre les deux premiers points neumatiques.

« Donc, le point neumatique isolé ne porte pas toujours les mêmes lettres romaniennes, et exprimait, dans l'ancien plain-chant, une note brève aussi bien qu'une note commune.

« En troisième lieu, les séries descendantes de points, telles que : !· !·· !··· !····, etc.,
sont généralement représentées, dans la notation du moyen âge, par les figures suivantes :


etc., etc.

« A coup sûr, si la séniologie du plain-chant doit être assimilée à celle de la musique mesurée qui a pris naissance vers le

onzième siècle, ces sortes de points doivent être considérés comme des *semi-brèves; Romanus* doit les surmonter toujours, dans l'*Antiphonaire de Saint-Gall,* de la lettre *c,* ainsi que l'enseigne le P. Lambillotte.

« Hé bien! l'*Antiphonaire de Saint-Gall* n'offre très souvent aucune lettre sur ces groupes; souvent, il indique la lettre *c;* quelquefois il marque la lettre *t,* comme, par exemple, à la 13e ligne de la page 55, et à la 5e de la page 78; parfois aussi il indique la lettre *m* (page 88, ligne 6e).

« Donc, voilà des points qui, contrairement à la théorie du P. Lambillotte, s'interprètent d'une manière arbitraire, tantôt *vite,* tantôt *lentement,* tantôt *modérément,* et qui, loin d'être des notes d'un mouvement *vif,* n'ont par elles-mêmes aucune mesure fixe et déterminée dans le plain-chant.

« Le *clivis* ou *clinis* \, pour citer ici une véritable ligature neumatique, n'offre pas une valeur temporaire plus arrêtée que celle des notes simples dans le fameux manuscrit de *Romanus.*

« Prouvons-le par quelques exemples empruntés à ce monument musical.

« Page 81, ligne 2, il y a deux *clinis* successifs; ils sont tous deux surmontés de la lettre *t.*

« Page 82, ligne 8, il y a deux *clinis* immédiats et surmontés des lettres *c m.*

« Page 83, lignes 13 et 14, il y a également succession de deux *clinis :* le premier porte la lettre *c,* et le second, la lettre *t.*

« Page 84, ligne 8, il y a quatre *clinis* de suite : on voit la lettre *c* sur le premier, la lettre *t* sur le deuxième, et la lettre *c* entre le troisième et le quatrième (1). »

D'après un examen plus approfondi des lettres romaniennes, l'auteur des *Études sur la restauration du Chant Grégorien au dix-neuvième siècle* en est donc forcément arrivé, en 1856, comme on vient de le voir, par les citations précédentes, à n'accorder aux lettres susdites qu'un but *principal :* celui de corriger certaines fautes ou dissiper certains doutes de lecture qui abondent dans le manuscrit très cursif attribué à l'artiste envoyé par le pape

(1) Pages 439-445.

Adrien. On peut aussi admettre que les lettres romaniennes étaient des signes qui, en plus d'un endroit, avertissaient et aidaient les chanteurs. De ces deux hypothèses à un vrai système de rhythmique grégorienne établi par *Romanus*, il y a tout un abîme. C'est évident.

En 1858, Dom Anselme Schubiger, religieux bénédictin et maître de chapelle de l'abbaye d'Einsiedeln, publia dans cette ville, chez MM. Benziger frères, un ouvrage allemand sur l'*Histoire de l'École de Chant de Saint-Gall, du huitième au douzième siècle* (1). Ce volume a été traduit en français par M. Briffod, professeur de littérature à Boëge, et publié avec des notes par Théodore Nisard, en 1865 (2).

Lorsque le bon P. Dom Schubiger fit paraître son remarquable travail, consciencieusement composé à l'ombre du cloître, il ignorait toutes les violentes discussions qui divisaient alors les archéologues, en Belgique et en France, à propos de la question des neumes et du choix d'une édition de chant liturgique. Il avait patiemment et longtemps étudié, dans le calme d'un pieux loisir, tous les riches et précieux manuscrits neumatiques de l'abbaye de Saint-Gall et de sa chère abbaye des Ermites, proche voisine et sœur de Saint-Gall. Il avait fait, par conséquent, plus que n'avait fait et ne pouvait faire le P. Lambillotte ou tout autre musicien, *quel qu'il fût*. Or, dans le chapitre III de son ouvrage, Dom Schubiger nous donne une explication des lettres *significatives de Romanus* qu'il importe beaucoup de signaler à l'érudition musicale.

Donnons donc la parole à Dom Schubiger.

« 1. La lettre A (*altius*), dit-il, demande que la note sur laquelle elle est placée, soit chantée d'une voix plus élevée. Comme exemple, nous citerons le verset de l'introït du troisième dimanche de l'Avent : *Benedixisti, Domine*... Nous voyons la lettre *a* immédiatement sur la première syllabe; cela signifie que la syllabe *Be* doit être chantée plus haut que la dernière note du précédent introït qui se termine par la note *ré*.

(1) Un beau volume in-4°, avec de splendides fac similés et de nombreuses traductions musicales,

(2) Paris, E. Repos, sans date, in-8° jésus de 96 pages à 2 colonnes. Les planches et les exemples notés manquent à cette traduction.

« 2. La lettre B (*bene*) signifie, selon la lettre subséquente à laquelle elle est jointe, un renforcement, comme *lb* (*levetur bene*), une plus forte émission de voix; *bt* (*bene teneatur*), un prolongement plus marqué...

« 3. La lettre C (*celeriter, cito*) demande une exécution rapide des notes auxquelles elle est jointe. Le plus souvent elle est employée avec le *Climacus*, la *Clinis* ou les *points*...

« 4. La lettre D (*deprimatur*) signifie un abaissement de la voix; ON NE TROUVE NULLE PART SON APPLICATION; IL PARAIT QUE L'ON A PRÉFÉRÉ LUI SUBSTITUER LA LETTRE *I*.

« 5. La lettre E (*equaliter*) se place entre deux notes et signifie que la note suivante doit avoir la même élévation que celle qui la précède immédiatement. Plus souvent on la trouve à la fin d'un morceau qui doit être répété. Dans ce cas, elle signifie que le premier et le dernier son de la pièce doivent avoir exactement la même élevation...

« 6. La lettre F (*cum fragore feriatur*) signifie une exécution d'une voix plus forte. ON LA TROUVE TRÈS RAREMENT EMPLOYÉE...

« 7. La lettre G (*gradatim, garruletur*) exige une élévation graduée de la voix. ON NE LA RENCONTRE QUE RAREMENT. Le *Scandicus*, le *Salicus* ou *Gradatus* (d'où *gradatim*) sont les notes à côté desquelles elle se place. ON NE LA TROUVE PAS AVEC D'AUTRES CARACTÈRES NEUMATIQUES.

« 8. La lettre H (*aspirat*) demande qu'on fasse une aspiration dans le chant comme dans la lecture. ON LA TROUVE A PEINE EMPLOYÉE QUELQUEFOIS.

« 9. La lettre I (*jusum, inferius*) signifie que la note où elle est placée, doit être chantée plus bas que celle qui la précède. Est-elle au commencement d'une pièce? elle signifie simplement une intonation faite un peu plus bas. Elle est employée de plusieurs manières...

« 10. La lettre K (chez les Allemands *clenche*, c'est-à-dire *clangè clamitat*), EST TRÈS RAREMENT EMPLOYÉE. Sa signification doit se déterminer par l'étymologie allemande. Dans le dia-

lecte allemand-suisse, on s'en sert encore maintenant en parlant d'une cloche qu'on tinte à plusieurs reprises; de là la phrase : « *Die glocke klankt, — la cloche retentit.* » Dans un manuscrit d'Engelberg du quatorzième siècle, on trouve ces paroles latines : *Ut queant laxis resonare fibris, mira gestorum famuli tuorum,* ainsi traduites : « Que la voix de vos serviteurs s'élève surtout « claire et retentissante, qu'elle se donne un libre essor pour ra- « conter l'éclat de vos ouvrages et de vos merveilles. » De là il faut conclure que l'ancien mot allemand *clenche* a la même significa- tion que le mot latin *resonare,* résonner, répéter un son. La *Bi- virga* et la *Bistropha* étaient les caractères neumatiques avec lesquels la lettre *k* était employée, ce qui signifiait que ce signe musical ne devait pas être considéré comme un seul et même son, mais comme deux sons, et que, dans l'exécution, il fallait faire entendre deux sons d'égale élévation acoustique...

« 11. La lettre L (*levare lætatur*) signifie une élévation de la voix.....

« 12. La lettre M (*mediocriter*) SE TROUVE RAREMENT SEULE, et, LORSQU'ELLE L'EST, elle signifie une exécution *modérément rapide.* Le plus souvent elle se trouve liée avec d'autres lettres, telles que : *a, m, altum mediocriter* (modéré- ment élevé); *m c* (*mediocriter cito*); *i m* (*inferius mediocriter,* un plus bas), etc.....

« 13. La lettre N (*notare significat*) n'a dans l'écriture roma- nienne aucune autre signification que celle de ces paroles : *nota bene,* c'est-à-dire, que le chantre ou le lecteur doit faire attention. ON NE L'EMPLOIE QUE TRÈS RAREMENT; LE COPISTE S'EN SERVAIT POUR RENDRE LE CHANTRE ATTENTIF SUR UN CARACTÈRE NEUMATIQUE EXTRAORDINAIRE.

« 14. La lettre O (*figuram sui in ore cantantis ordinat*) deman- dait du chantre, pendant qu'il exécutait, qu'il ouvrît convenable- ment la bouche, et qu'il imitât, pour ainsi dire, la figure de cette lettre par les mouvements des lèvres. ON NE S'EN SERVAIT JAMAIS.

« 15. La lettre P (*pressionem prædicat*) demande une inflexion vocale ascendante ou descendante; elle apparaît usitée très sou- vent sur la *Clinis,* le *Podatus* et leurs composés.....

« 16. La lettre Q (*cur queritur*) n'est qu'un signe d'interrogation; ON NE LA TROUVE PAS DANS LES ANCIENS CHANTS.

« 17. La lettre R signifiait, selon Notker : *rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed crispationis rogitat*. ON NE S'EN SERVAIT PAS.

« 18. La lettre S (*sursum, susum*) est celle qu'on rencontre presque le plus souvent, et ce signe placé sur une note signifie que celle-ci doit être chantée plus haut que la précédente.....

« 19. La lettre T (*trahatur, teneatur*) signifie qu'il faut tenir plus longtemps la note respective.....

« 20. La lettre V (*valde*) ÉTAIT RAREMENT EMPLOYÉE, et ne servait qu'à fortifier la signification d'autres lettres; on la joignait à la lettre *l*, comme *l v* (*levetur valde*), très haut, ou à la lettre *i* : *i v* (*inferius valde*), très bas.....

« 21. La lettre X (*expectare expetit*) signifie une halte, un point de repos dans le chant. On l'employait plus souvent avec la *Tristropha*, la *Bivirga* et la *Trivirga*.....

« 22. La lettre Y (*nihil hymnizat*) NE SIGNIFIE RIEN ET NE S'EMPLOYAIT JAMAIS.

« 23. La lettre Z (*haud necessaria Romanis*) NE SE TROUVE PAREILLEMENT PAS EMPLOYÉE. »

Ainsi parle l'excellent et docte P. Dom Schubiger (1). En étudiant ce qu'il dit ici des lettres significatives de *Romanus*, on éprouve un véritable étonnement à la vue de la parfaite conformité doctrinale qui existe entre ce que l'on nous permettra d'appeler les INTUITIONS de Théodore Nisard, en 1849, et les APPLICATIONS appuyées plus tard, par Dom Schubiger, sur de nombreux manuscrits neumatiques. Ces deux archéologues ne se connaissaient point : l'un n'avait eu d'abord, pour se diriger dans la traduction de l'*Épître* de Notker Balbulus, que trois ou quatre lignes de *fac similés* de l'Antiphonaire de Saint-Gall; l'autre avait étudié longtemps et patiemment de nombreux monuments *romaniens* qui existent à Saint-Gall, à Einsiedeln et ailleurs; et tous deux arrivent presque aux mêmes conclusions,

(1) *Histoire de l'École de Chant de Saint-Gall*, traduction française, pages 13, 14 et 15. Cf. le texte allemand de l'édition originale, pages 10 à 13.

à savoir que les lettres de *Romanus* n'indiquent que des corrections calligraphiques, des *exponctions,* des avertissements concernant la lecture de certains neumes que l'on pouvait mal interpréter et mal traduire, mais pas le moindrement ce que l'on pourrait désigner, de nos jours, sous la dénomination de *Programme de Rhythmique Grégorienne.*

C'est là un fait digne d'être signalé, et c'est pourquoi nous le signalons.

Arrivons maintenant aux explications que le R. P. Dom Pothier donne, en 1880, des *lettres de Romanus,* dans son livre qui a pour titre : *Les Mélodies Grégoriennes* (pp. 77 et suiv.). Ici, Dom Pothier n'est point livré à lui-même, et, bien qu'il ne cite personne, il a des guides qui peuvent l'éclairer dans sa marche et lui faire découvrir des horizons nouveaux.

Voyons donc ce qu'il nous enseigne à ce sujet.

« Pour aider, dit-il, ses élèves à retenir ses leçons, *Romanus* a eu recours à CERTAINES LETTRES et à CERTAINS SIGNES PARTICULIERS (*sic*) ajoutés aux neumes. Ces adjonctions ne sont PEUT-ÊTRE PAS de *Romanus,* car on en trouve de SEMBLABLES dans quelques manuscrits de différentes provenances; mais il a fait un usage SPÉCIAL de ces signes, qui POUR CELA (*sic*) sont appelés signes Romaniens (1). »

Ces paroles de Dom Pothier vont à l'encontre du témoignage d'Ekkehard-le-Jeune que nous avons cité au commencement de ce chapitre et qui dit positivement : « PRIMUS *ille* (Romanus) *in ipso* (antiphonario) *litteras alphabeti significativas notulis quibus visum est aut sursum, aut jusum, aut ante, aut retro assignari EXCOGITAVIT, quas postea cuidam amico quærenti Notker Balbulus dilucidavit.* » Il nous semble que ce passage est formel, du moins en ce qui concerne les lettres significatives de *Romanus.* Quant *aux autres signes particuliers* que Dom Pothier attribue à ce même *Romanus,* nous avouons humblement ne les point connaître, et nous croyons que le docte bénédictin de Solesmes serait fort embarrassé de nous en donner quelques détails tant soit peu précis. Sans doute, postérieurement *à Romanus,* des chantres ou

(1) *Les Mélodies Grégoriennes*, chap. VI, p. 77.

des copistes ont pu faire et ont fait usage de certaines lettres et de certains signes particuliers ajoutés aux neumes; mais, comme le remarque très bien Dom Schubiger dans son *Histoire de l'École de Chant de Saint-Gall* : « Si l'on vient à comparer la notation littérale de *Romain* avec les autres notations de cette espèce, on reconnaîtra immédiatement qu'elle se distingue de toute autre d'une manière frappante (1). »

Maintenant, citons la glose de Dom Pothier sur les lettres romaniennes, d'après l'Épître de Notker dont, très prudemment, il ne donne pas le texte latin.

« Elles sont destinées, dit-il, à avertir le chantre, dans les endroits où l'on peut présumer qu'il sera plus exposé à se tromper.

« Parmi ces lettres, 1° LES UNES ONT RAPPORT A L'INTONATION; ainsi :

a, l, s, avertissent d'élever la voix : *altius* — *levatur* — *sursum;*

d et *i* indiquent au contraire une dépression du son : *deprimatur* — *iusum;*

e entre deux notes signifie qu'elles sont unissonantes : *equaliter* (*sonantes*).

« 2° D'AUTRES CONCERNENT LA NATURE DU SON :

« *f* et *k* marquent un son éclatant : *frende, klange* (pour *clange*).

« *g* — un son guttural.

« *h* — une aspiration.

« *r* — une crispation du son (*sic*).

« *o* — une certaine emphase.

« 3° D'AUTRES INSINUENT LE MOUVEMENT LENT OU RAPIDE DE LA NOTE OU DE LA FORMULE :

« *c* exprime la célérité : *celeriter* — *citius* (sic).

« *t* et *p* marquent la tenue de la voix : *tene, preme.*

« *x* indique un retard, une certaine pause : *expecta.*

« 4° CERTAINES LETTRES ONT UN SENS PLUS GÉNÉRAL :

« *b* se joint à une autre lettre pour dire de bien faire ce que celle-ci recommande : *bt,* c'est-à-dire, *bene tenete.*

(1) Traduction française, chap. III, p. 16, 2e colonne.

« *m* invite à la modération : *mediocriter.*

« *n* appelle l'attention : *nota.*

« 5° D'AUTRES LETTRES ENFIN N'ONT AUCUN SENS. Notker veut dire sans doute (!!!) qu'elles sont inusitées. Ce sont *q, v, y, z.*

« Pour mieux faire comprendre, ajoute Dom Pothier, l'usage et la portée des lettres *significatives,* nous allons en donner un exemple.

« A la fin des versets de Graduel ou d'*Alleluia,* on rencontre tantôt l'une tantôt l'autre des modulations suivantes :



« On comprend combien il est facile au chantre de prendre l'une pour l'autre. Pour prévenir toute ambiguïté, le notateur des manuscrits de Saint-Gall a mis dans la seconde modulation un *i* (*iusum*) au-dessous du dernier point du *climacus,* c'est-à-dire à l'endroit même où les deux phrases mélodiques (*sic*) commencent à être différentes; comme pour dire au chantre : prenez bien garde. vous pourriez être tenté de ne descendre ici qu'au *ré,* c'est l'*ut* que vous devez atteindre en omettant le *ré* (1). »

Nous ne pousserons pas ici plus loin la reproduction de la petite dissertation du R. P. Dom Pothier, relative aux lettres *significatives de Romanus,* parce que nous allons les soumettre, une bonne fois pour toutes, à une analyse qui ne laissera rien à désirer, — du moins nous le croyons. Après avoir pris connaissance de cette analyse qui sera aussi courte et aussi probante que possible, les archéologues modernes se convaincront sans peine que ces fameuses lettres ne sont d'*aucune utilité* dans la question du chant de saint Grégoire.

REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

En attribuant une signification musicale quelconque aux lettres de l'alphabet, *Romanus* dut forcément les admettre toutes *en*

(1) Pages 77 et 78.

thèse générale, sauf à indiquer même celles qui, dans la série, lui étaient inutiles.

Le R. P. Dom Anselme Schubiger déclare, on l'a vu :

1° qu'on ne trouve *nulle part* l'application de la lettre *d* qui était remplacée par la lettre *i;*

2° que les lettres *f* et *g* étaient *très rarement* employées;

3° que c'est *à peine* si l'on rencontre *quelquefois* la lettre *h;*

4° que la lettre *k* était aussi *très rarement* indiquée;

5° qu'on ne se servait *jamais* de la lettre *o;*

6° qu'*on ne trouve pas* la lettre *q* dans les anciens chants;

7° qu'*on ne se servait point* de la lettre *r;*

8° que la lettre *v,* servant à fortifier la signification d'autres lettres, était *rarement* mise en œuvre;

9° enfin, que les lettres *y* et *z* *n'étaient d'aucun usage.*

Avant tout, nous avons voulu rechercher si ces éliminations du P. Dom Anselme Schubiger sont justifiées par le *fac similé* de l'*Antiphonaire de Saint-Gall,* et nous avons trouvé qu'elles sont dûment fondées, sauf « PEUT-ÊTRE » en ce qui concerne la lettre *o,* laquelle s'y trouve *plus ou moins réellement* huit fois, savoir :

Page 25, première ligne neumatique, sur la troisième syllabe du mot *universi.*

Page 75, sixième ligne neumatique, sur la dernière syllabe du mot *prævaleat.*

Page 80, onzième ligne neumatique, tout à la fin de la vocalise qui surmonte le mot *sæculum.*

Page 122, sixième ligne neumatique, sur la dernière syllabe du mot *capite.*

Page 126, sixième ligne neumatique, sur la deuxième syllabe du mot *lucernam.*

Page 129, neuvième ligne neumatique, sur la deuxième syllabe du mot *lingua.*

Page 155, deuxième et sixième lignes neumatiques.

Selon nous, ces huit passages contiennent l'indication de la lettre *o* bien marquée trois ou quatre fois *dans le fac similé ;* mais, douteuse ou non, cette lettre y est toujours une faute commise par le transcripteur moderne qui a pris *c* pour *o.* Nous l'affirmons sans craindre

le moindre démenti. Il est d'ailleurs facile de s'en convaincre en appelant l'attention du maître de chapelle de Saint-Gall, qui, après quelques minutes de vérification, nous dira si le P. Schubiger a raison ou s'il se trompe, et si nous nous trompons nous-même. Jusque-là nous maintenons que la lettre *c* a été remplacée par la lettre *o*. Et que viendrait donc faire ici la lettre *o?* Quel rôle y jouerait-elle? Si l'on s'en tenait à l'interprétation de Dom Pothier qui ne donne point, comme nous l'avons dit, le texte de l'*Épître* de Notker, il faudrait traduire les mots : « *O figuram sui in ore cantantis ordinat* », de cette façon plus que singulière : « *O marque* UNE CERTAINE EMPHASE. » Il en résulterait que *Romanus* aurait enseigné à de bons religieux, au nom de saint Grégoire et de son École, la manière de chanter AVEC EMPHASE, AVEC UNE CERTAINE EMPHASE, quelques notes « SEULEMENT » des mélodies de TOUT LE GRADUEL! Quel est l'érudit sérieux qui admettra jamais une pareille supposition ou plutôt un pareil paradoxe (1)?....

Comme aussi quel est l'archéologue qui, voulant se rendre compte de la lettre *r* signifiant, d'après Notker, *Rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed crispationis, rogitat,* consentira jamais à dire, avec Dom Pothier, que la lettre *r* marque UNE CRISPATION DU SON, tandis que c'est tout l'opposé. On ne se servait pas de cette lettre, dit Dom Schubiger, mais il pouvait y avoir des cas où le copiste ayant écrit par erreur un neume *trémulé* au lieu d'un neume n'ayant qu'un son *simple, droit* et *uni,* le notateur mettait la lettre *r* sur la trémulation et tout était dit : la note cessait alors d'être *trémulée,* sans qu'il fût nécessaire de la gratter (2). La lettre *g* produisait l'effet contraire, en rendant *trémulée* une note qui, par erreur, n'était point marquée comme telle.

En combinant les éliminations du P. Lambillotte avec celles

(1) Pour l'explication de la lettre O, nous renverrons nos lecteurs, comme l'a fait l'abbé Moussaud (*L'Alphabet raisonné,* Paris 1803, tome Ier, in-8°, p. 69), aux *Étymologies* de saint Isidore de Séville qui dit, en parlant de cette voyelle, qu'elle rend un son épais et offre en conséquence une figure pleine : « *Plenus sonus, sicut et plena figura.* » (Th. N.)

(2) Le mot *rasura* indiquait, au moyen âge, un petit instrument de fer pointu et courbé qui servait, comme nos grattoirs, à effacer ce que l'on avait *fautivement* écrit sur le parchemin, et même à transformer en *palimpsestes* des parchemins dont on ne voulait pas conserver l'écriture. — Cf. le *Glossarium* de Ducange, 5e vol. in-fol., 1734, col. 1112, au mot *rasorium.* (Th. N.)

du P. Dom Anselme Schubiger, on constate que les *lettres significatives* de Romanus se réduisaient, DANS LA PRATIQUE GÉNÉRALE, aux neuf suivantes :

a (*altius*);
b (*bene*);
c (*cito*);
e (*equaliter*);
i (*jusum*);
l (*levare*);
m (*mediocriter*);
s (*sursum*);
t (*tenete*).

Si, de ces neuf lettres, on retranche celles qui indiquent de chanter *haut, plus haut, bas* ou *plus bas,* — et celles qui ordonnent de chanter à *l'unisson* d'une autre note *précédente* ou *suivante,* — on se trouve, TRÈS GÉNÉRALEMENT DU MOINS, en présence des quatre seules lettres significatives de Romanus : *b, c, m* et *t*.

Et si, de ces quatre lettres, on s'attache surtout aux trois dernières comme à une planche de salut pour préserver d'un naufrage définitif la rhythmique grégorienne, rhythmique qui est la partie vraiment capitale de l'Œuvre du grand Pape, ce qui donnerait à sa restauration le souffle et la vie, on s'aperçoit aussitôt, avec une invincible évidence, comme nous venons de le démontrer, qu'on n'en peut rien tirer de certain, et qu'on est en droit de dire avec les auteurs du *Mémoire sur la nouvelle édition du Graduel et de l'Antiphonaire romains de Reims et de Cambrai* : « IL EST BIEN A CRAINDRE QUE LE SECRET DES LETTRES SIGNIFICATIVES DE ROMANUS SOIT A JAMAIS PERDU (1)! »

(1) Paris, Jacques Lecoffre et Cie, 1852, in-8°, p. 20, note 1.

CHAPITRE IX.

L'ANTIPHONAIRE BILINGUE OU DIGRAPTE DE MONTPELLIER.

Dans la livraison du 6 janvier 1848 de sa *Revue de la Musique,* M. Danjou annonçait à ses lecteurs *la nouvelle la plus importante, la plus heureuse et la moins prévue* (sic) *qu'ils pussent recevoir,* et qu'il avait faite le 18 décembre de l'année précédente. « Ce que, ajoutait-il, n'ont pas connu saint Bernard, Guy d'Arezzo « et les écrivains du moyen âge, sur le chant ecclésiastique; ce « qui échappe depuis plusieurs siècles aux recherches des érudits: « ce que les savants liturgistes des siècles derniers, les Mabillon, « les Lebrun, les Lebœuf, les Gerbert, ont tant et inutilement « désiré; ce qu'enfin on devait croire irrévocablement perdu « pour la religion, l'art et l'histoire, l'ANTIPHONAIRE GRÉ- « GORIEN, noté en lettres, se trouve dans la bibliothèque de « la Faculté de médecine de Montpellier, où il était demeuré « inaperçu jusqu'à ce jour. »

Cette annonce et l'article qui l'accompagnait donnèrent lieu à une controverse excessivement vive entre la *Revue de la Musique* et une autre publication mensuelle, la *Revue du Monde catholique.*

« Désormais, disait-on alors, à l'*Antiphonaire de Saint-Gall* « publié enfin par le P. Lambillotte, on opposera l'*Antiphonaire* « *de Montpellier;* au système de notation par les neumes, on « répondra par le système d'écriture par les lettres. Ce sera bien « réellement la lutte des deux Antiphonaires, comme jadis à « Milan, entre l'ambrosien et le romain; comme à Tolède, entre « le romain et le mozarabe. Et pour que rien ne manque au

« tableau, nous aurons même le combat singulier. M. Danjou s'est « déjà écrié : *Ce qu'il nous faut, c'est un duel sérieux, un duel à « mort ..... entre l'erreur et la vérité.* — M. Théodore Nisard « répond : NOUS ACCEPTONS... (1)! »

Le duel a eu lieu, en effet; M. Danjou a eu la bonne foi d'en reproduire fidèlement les péripéties dans la quatrième année (1848) de sa *Revue,* pp. 44-62. Dont acte, puisque notre attaque et sa réponse y sont reproduites *in extenso* et *sans la moindre vivisection.*

Quant au résultat final de cette lutte littéraire, c'est qu'en 1851, M. de Parieu, alors ministre de l'Instruction publique et des Cultes, appréciant l'importance de l'*Antiphonaire de Montpellier,* voulut doter la Bibliothèque impériale de ce précieux manuscrit. « Il chargea (donc) un savant artiste d'en prendre un *fac similé* « complet. M. Théodore Nisard accomplit sa tâche avec le « plus heureux succès, et son beau travail, classé aujourd'hui « sous le n° 8881, fonds latin, a été visité et admiré depuis par « un bon nombre d'érudits (2). »

Comme le manuscrit bilingue ou plutôt digrapte de Montpellier est un document qu'il importe de bien connaître, puisque, dans la suite de notre présent volume, il en sera fait plusieurs fois mention, nous croyons devoir reproduire textuellement ici l'étude qui lui sert de préface dans notre copie officielle et dont M. Vincent a eu la bonté de faire l'éloge, en 1853; nous compléterons cette reproduction par des extraits empruntés à l'*Étude archéologique* publiée, sur ce même manuscrit, par le Supérieur de Séminaire que nous venons de citer.

Copions donc notre préface que nous compléterons ensuite.

(1) Joseph d'Ortigue. *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-Chant,* etc., (Migne, 1853, coll. 1000-1001).

(2) *Étude archéologique sur le manuscrit bilingue de Montpellier*, etc., par un Supérieur de Séminaire (Lecoffre, Paris et Lyon, 1875, in-8°, p. 6).

M. Vincent, membre de l'Institut de France, avait déjà écrit à ce propos, en 1853, les lignes suivantes : « Je ne puis passer outre sans payer ici un juste tribut de reconnaissance, d'abord à M. Danjou, pour avoir signalé ce précieux Antiphonaire à l'attention des érudits musiciens, puis à M. Th. Nisard, pour sa remarquable copie, véritable chef-d'œuvre de calligraphie, et pour la savante étude dont il l'a accompagnée, « enfin au ministre éclairé et libéral qui a fourni les fonds nécessaires à la reproduction de « cet inappréciable monument de l'art chrétien : nommer M. de Parieu est un devoir « que je me plais à remplir (Correspondant, n° du 25 juin 1853, tirage à part, p. 12).

PREMIÈRE PARTIE.

PRÉFACE DE LA COPIE OFFICIELLE DU MANUSCRIT DE MONTPELLIER.

(Mars 1851.)

SOMMAIRE. — Découverte de l'antiphonaire. — Son âge et son origine. — Écriture. — Notation. — Difficultés que présentait une transcription exacte de l'Antiphonaire de Montpellier. — Aperçu analytique du contenu de ce monument.

§ I.

DÉCOUVERTE DE L'ANTIPHONAIRE.

Ce manuscrit in-folio carré appartient à la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier.

Le catalogue des manuscrits de cette Bibliothèque fut rédigé vers 1842 par M. Libri, avec le concours de M. H. Kühnholtz, savant conservateur de ce riche dépôt scientifique. En 1849, il était imprimé dans le tome Ier du *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques des départements publié sous les auspices du Ministre de l'Instruction publique* (Paris, 1 vol. in-4° de 904 pages).

Voici l'article consacré, dans ce catalogue, au manuscrit qui nous occupe :

N° 159. In-folio carré, sur vélin. — 1° *Incipit utillimum de mu-* « *sica Breviarium.* Incipit : *Quoniam pauci sunt qui majorum et* « *difficiliorum memoriam operum pleniter absque libris possint* « *retinere;* Desinit : *Sed jam prolixus sermo finem prestolatur.*

« — 2° (Antiphonale.) — 3° (Catalogus brevis manuscriptorum.)
« — x^e-xie siècle.

« Fonds de Bouhier, C. 54. Le n° 1 a quatorze pages. Dans le « n° 2, la musique est notée tantôt par signes, tantôt par lettres. Voici « le catalogue contenu dans ce manuscrit : « *Libri de armario « claustri; Didimus de Spiritu sancto; Augustinus de Verbo Do- « mini; Augustinus de caritate; Gregorius Nazianzenus; Regula « super Judicum; Omeliæ Origenis super Lucam; Vita Caroli; « Collationes; liber dialogorum Gregorii; Theodulfus, Epitala- « mium; Solinus; Augustinus de Virginitate; Gradalia quinque; « duo Responsalia, et Offerendarius; duo Antiphonarii; Vita « patrum; Josephus; Rabanus super Matheum* (p. 349). »

Bouhier avait fait l'acquisition de ce manuscrit en 1721; MM. Kühnholtz et Libri, dans le catalogue de la Bibliothèque de la Faculté, avaient fait connaître le contenu de ce manuscrit, et la science était ainsi fixée sur l'existence de ce trésor musical.

Mais, il était réservé à M. Danjou d'attirer, sur ce manuscrit, l'attention des archéologues d'une manière plus spéciale, d'une manière vraiment européenne, qu'on me permette cette expression. Le 18 décembre de l'année 1847, ce musicographe, parcourant les salles de la bibliothèque, aperçut dans une armoire un volume in-folio sur le dos duquel on lisait : *Incerti de musica.* Ayant demandé communication de ce volume, il reconnut aussitôt qu'il contenait les chants de l'Antiphonaire romain, avec une double notation en lettres et en neumes placés au-dessus des lettres.

§ II.

AGE ET ORIGINE DE L'ANTIPHONAIRE.

M. Danjou annonça la découverte de l'Antiphonaire dans la livraison de décembre 1847 d'un recueil mensuel qu'il publiait alors sous ce titre : *Revue de la Musique religieuse, populaire et classique.*

Selon lui, ce volume était un des antiphonaires notés au commencement du ixe siècle, ou par un des clercs que Charlemagne avait fait étudier à Rome, ou par un des chantres que le pape Adrien avait envoyés en France, lesquels possédaient la vraie

tradition de saint Grégoire et avaient sous les yeux l'exemplaire noté de la main même de ce saint Pape.

Pour prouver cette assertion, M. Danjou s'appuyait sur des considérations tirées :

1° De l'écriture du manuscrit;

2° De sa notation;

Et 3° des pièces liturgiques qui le composaient.

Une vive discussion s'engagea bientôt sur ce point historique et sur les preuves invoquées pour l'établir. Ce n'est pas ici le lieu de rappeler les détails de cette controverse qui eut quelque retentissement, mais dont le caractère fut trop personnel et trop passionné (1).

Je me bornerai à faire connaître aux archéologues, dans les paragraphes suivants, les particularités paléographiques et liturgiques qui peuvent jeter quelque jour sur l'âge et l'origine du manuscrit de Montpellier, sur sa nature et son importance.

§ III.

APPRÉCIATION DE L'ÉCRITURE DU MANUSCRIT.

Suivant M. Libri, ce manuscrit est du xe-xie siècle. M. Danjou a pensé qu'il appartenait à la première moitié du ixe; cependant il admet qu'il y a, en tête du volume, un traité inédit écrit au xiie siècle, et intitulé : *Utillimum de musica Breviarium.*

C'est l'écriture de ce traité inédit et anonyme qui va me servir de point de départ dans cette discussion.

Personne n'avait soupçonné jusqu'à présent (2) quel pouvait être l'auteur de cet abrégé de musique.

Or, il y a deux ans que je suis fixé sur ce point. L'auteur du *Breviarium* est Réginon, abbé de Prum.

Gerbert a publié l'ouvrage de Réginon dans le premier volume

(1) Voir la *Revue du Monde catholique* (livraison du 15 février 1848), — la *Revue de Musique religieuse* de M. Danjou (livraison du même mois), — et la *Revue du Monde catholique* du 15 mai suivant.

(2) Il ne faut pas oublier que cette préface a été écrite dans les premiers mois de l'année 1851.

de ses *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra* (pp. 230-247), sous le titre de : *Epistola de harmonica institutione ad Rathbodum archiepiscopum Trevirensem a Reginone presbytero*, d'après le manuscrit autographe de Leipsik.

« L'existence de cet ouvrage, disait M. Fétis en 1841, était ignorée quand Bunemann, bibliothécaire à Minden, puis recteur du collège de Hanovre, connu par de bons livres relatifs à la bibliographie, en acheta un manuscrit dans une vente publique, à Maestricht. Mattheson annonça cet événement dans le troisième numéro de sa *Critica musica* (t. I, p. 83), au mois de juin 1722, en faisant remarquer que Louis XIV avait offert plusieurs milliers de livres pour le même manuscrit quelques années auparavant, mais que, par des circonstances inconnues, le volume s'était alors égaré. D'après une notice publiée par Bunemann lui-même, Mattheson assure que ce manuscrit, de la main même de Réginon, est le seul qui existe (*est unicum exemplar in toto terrarum orbe*). Il ajoute que l'auteur n'était que moine lorsqu'il l'écrivit, et qu'il ne devint abbé de Prum que postérieurement : d'où il suit que l'ouvrage est antérieur à 892. Postérieurement, ce manuscrit a passé dans la bibliothèque de l'université de Leipsick, et l'on en a découvert une copie dans la bibliothèque publique d'Ulm. En 1824, ajoute M. Fétis, j'ai trouvé, dans un très ancien manuscrit de différentes mains, appartenant à la bibliothèque royale de Belgique (nº 2751, in-4º), et contenant dix-sept pièces historiques et autres, une copie apographe de Réginon, datée de l'an 885. Cette copie précieuse renferme l'épître à Rathbod suivie des formules ou neumes de deux cent quarante-trois antiennes et de cinquante-deux répons, dans les huit tons de l'Église, notés en notation saxonne ou gothique. J'ai cité ce manuscrit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*. On connaît donc jusqu'à ce jour trois copies de l'ouvrage de Réginon (*Biographie universelle des Musiciens*, tome VII, pp. 372-373). »

Je m'estime heureux d'avoir fourni à la bibliographie musicale une quatrième copie de l'*Epistola de institutione harmonica*. J'ai donc ma modeste part dans la trouvaille de M. Danjou. Pour ôter tout doute sur l'authenticité de ma découverte, j'ai transcrit la leçon de Gerbert et celle du manuscrit de Montpellier en regard l'une

de l'autre; de cette manière, les plus incrédules — et il en existe — n'auront pas même l'avantage d'une objection spécieuse. On remarquera que le texte de Montpellier, qui contient quelques passages fort importants pour l'histoire de l'art, n'offre pas l'ouvrage de Réginon sous sa physionomie primitive : quelques passages qui appartiennent à la forme épistolaire en ont été retranchés : c'est un traité didactique *général*, sans aucune allusion à l'archevêque Rathbod.

Ceci posé, je dirai, contrairement à l'avis de Mattheson, que je ne crois pas le manuscrit autographe antérieur à l'année 892.

Réginon fut obligé de se démettre de sa dignité d'abbé de Prum en 899, par suite des intrigues de trois moines nommés Richard, Gérard et Marfred. C'est alors qu'il prit le parti de se retirer auprès de Rathbod, archevêque de Trèves, et c'est quelque temps après, selon moi, qu'il écrivit son Épître et rédigea son *Tonarius* que Gerbert n'a pas publié. Cette date me semble ressortir du premier paragraphe de la lettre même de Réginon à l'archevêque : « *Cum frequenter in ecclesia vestræ diœceseos chorus psallentium psalmorum melodiam confusis resonaret vocibus....., arripui antiphonarium*, etc. » Le saint religieux persécuté aura voulu sanctifier son espèce d'exil en mettant en ordre l'antiphonaire de la cathédrale de Trèves, et en faisant cesser le désordre musical qui existait dans le chœur de cette église.

Ainsi, il me paraît évident que le travail de Réginon a dû être fait au commencement du dixième siècle. Quant à la copie que M. Fétis en a découverte et qu'il dit être *datée de* 885, on me permettra de n'en rien croire jusqu'à vérification du fait. Le docte musicographe a plusieurs fois employé l'expression de *daté* dans un sens peu paléographique. Ainsi, par exemple, il affirme que le célèbre manuscrit de Worms, qui se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris (in-4°, T. 192), *est daté de l'année* 840. Or, ni le manuscrit, ni une note autographe de Fleury, ni une autre note semblable de Mabilllon, toutes deux fixées sur la garde du précieux volume, n'indiquent rien de semblable. Il est permis, après cela, d'avoir quelque doute sur l'époque précise de la copie de Bruxelles.

Dans tous les cas, on peut affirmer que l'*Epistola* de Réginon doit être placée entre le dernier quart du neuvième siècle et le premier du dixième, puisque l'auteur est mort en 915.

J'insiste sur ces détails, parce qu'ils sont nécessaires dans la question qui m'occupe. On le verra bientôt.

Et, en effet, si l'œuvre originale de Réginon ne peut pas remonter au delà du dernier quart du neuvième siècle, il s'en suit invinciblement que l'Antiphonaire de Montpellier n'est pas ce que M. Danjou en a pensé.

Pourquoi?

Parce que la notation alphabétique de cet Antiphonaire, celle qui est posée au-dessous des neumes, est absolument identique à l'écriture du *Traité de Musique*, placé en tête du volume. Cette identité s'étend même jusqu'à l'encre qui, de part et d'autre, offre la teinte d'un jaune pâle absolument semblable.

Maintenant, il reste à préciser l'époque où a été copié le *Breviarium* de Réginon; ce sera déterminer en même temps celle où l'on doit placer l'Antiphonaire de Montpellier lui-même.

Je pense que l'écriture de ces deux manuscrits appartient au commencement du douzième siècle : la forme des *g* minuscules qui ressemblent souvent au 8 de nos chiffres arabes; le côté droit de la lettre *h*, qui descend notablement et en courbe au-dessous du côté gauche; les *d*, tantôt droits, tantôt ronds, dans une même ligne et souvent dans un même mot; la queue des *s* qui *n'excède presque plus au-dessous*, pour me servir de l'expression de Dom de Vaines; — tous ces caractères paléographiques et bien d'autres qu'il est inutile de citer, confirment l'exactitude de cette date.

L'écriture que l'on remarque depuis le folio 9 jusqu'au folio 11 est évidemment du douzième siècle; il n'est pas possible de nier cette assertion.

Or, voici la découverte que j'ai faite au sujet de ces quelques pages qui n'avaient fixé l'attention de personne. Le folio 9 recto est incomplètement effacé; le folio 11 recto et verso l'est presque entièrement. Le vélin a dû subir plusieurs fois cette épreuve, car il est dans un état d'amincissement et de dégradation qui légitime cette conjecture.

Dans quel but le copiste a-t-il agi de la sorte? Je crois pouvoir répondre en disant que le *noteur* ou le *compilateur* de l'Antiphonaire, ayant à classer par ordre de *tons* ou de *modes* les morceaux liturgiques de son manuscrit, inscrivait sur ces feuilles les pre-

miers mots de ces morceaux avec leur notation, en suivant, dans cette opération préparatoire, le rang que les cantilènes d'une même espèce occupent dans les antiphonaires ordinaires.

C'est ainsi, par exemple, que tous les versets alléluiatiques ont été indiqués par le scribe ou plutôt par l'auteur dans les folios que je mentionne. On voit qu'il voulait, en quelque sorte, avoir sous les yeux une table des matières, afin de grouper ensuite les morceaux dans leur mode respectif, et composer le livre élémentaire qu'on appelait *Tonarius* au moyen âge.

Donc, le manuscrit de Montpellier contient un ouvrage qui a été fait sous les yeux mêmes et sous la direction de l'auteur, et peut-être par lui. Ce n'est pas une copie exacte et authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire, envoyée à Charlemagne par le pape Adrien : c'est une compilation originale qui a été, non seulement écrite, mais encore créée, si je puis parler ainsi, au commencement du douzième siècle. La beauté des minuscules rouges consacrées à reproduire le texte liturgique dans cet ouvrage, avait trompé M. Danjou sur l'âge du monument qu'il a découvert; aujourd'hui, une pareille erreur ne me paraît plus possible.

En résumé, l'Antiphonaire de Montpellier n'est pas un antiphonaire proprement dit : c'est un *Tonarius*.

L'auteur de ce *Tonarius* s'étant servi de la notation alphabétique de Boëce pour traduire les neumes, a mis en tête de son ouvrage le Traité de Réginon qui avait fait usage de la même notation dans son enseignement élémentaire.

Cette compilation est probablement citée dans le catalogue qui se voit au folio 161 verso du manuscrit de Montpellier : « *Libri de armario claustri : ..... Gradalia quinque, duo responsalia et offerendarius, duo antiphonarii.* »

§ IV.

NOTATION.

Si l'on en croit les assertions qui ont été émises :

1° La notation du manuscrit de Montpellier est double;

2° Il y en a une en lettres, posée immédiatement au-dessus du texte sacré;

3° Il en existe une deuxième en *neumes,* au-dessus de la notation alphabétique;

4° De cette manière, la lecture des neumes devient facile, puisque les lettres en donnent la traduction;

5° La sémiographie musicale par les lettres de l'alphabet, vraie *nota romana* de saint Grégoire dont parle le moine d'Angoulême dans sa *Chronique,* est celle qui a été enseignée par Boëce, et il faut regarder comme apocryphe la notation au moyen des sept premières lettres de l'alphabet, faussement attribuée par le Père Kircher au célèbre réformateur de la liturgie occidentale, à la fin du sixième siècle;
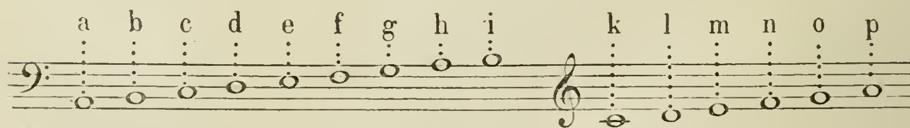
6° Les neumes forment ici une notation ajoutée *après coup,* une vraie traduction de l'autre notation;

7° Enfin, le manuscrit de Montpellier contient l'indication des ornements mélodiques dont les chanteurs romains faisaient usage à l'époque de Charlemagne.

Les trois premières propositions appartiennent aux éléments de l'archéologie musicale. Je ne m'y arrêterai donc pas; mais il est nécessaire que je relève sommairement ce que les autres contiennent de faux.

Et d'abord, il est inexact de dire : 1° que la notation alphabétique du manuscrit de Montpellier est celle qui a été enseignée par Boëce, et 2° que cette notation de Boëce est celle dont s'est servi saint Grégoire.

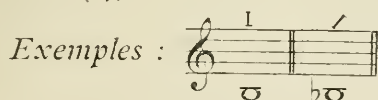
La notation consiste ici dans l'emploi des quinze premières lettres de l'alphabet romain, qui signifient les notes indiquées par la portée musicale :



Or, dans le manuscrit de Montpellier, la littération sémiographique offre des dissidences assez remarquables pour qu'on en tienne compte, et qu'on ne la fasse pas descendre sans restriction du Traité de Musique de Boëce.

Je vais indiquer les principales :

Première différence. — L'i droit (I) signifie le *si naturel*, et l'*i* couché (*I*), le *si bémol*.

Exemples : 

Ce *si naturel* a souvent pour traduction alphabétique une espèce de *gamma* retourné (┐). *Exemple :*

Dans le grave, on trouve parfois :

Deuxième différence. — La note *mi* est représentée tantôt par un **e**, tantôt par le signe ⊣. Exemples :

Troisième différence. — Au lieu de la lettre **h** qui signifie la note , le copiste, dans plusieurs passages, emploie le *gamma :*

Cette dernière différence suffirait, à elle seule, pour montrer que le manuscrit de Montpellier n'est pas une copie de l'Antiphonaire de saint Grégoire. Le *gamma*, comme clef musicale, n'appartient, ni à la notation de Boëce, ni à celle qui est attribuée au saint pontife. Guido d'Arezzo déclare que cette lettre a été ajoutée par les *modernes* à l'échelle générale des sons : « *In primis ponatur gamma græcum a modernis adjunctum* (Microlog., cap. 2). » Il vivait à la fin du dixième siècle et au commencement du suivant. Or, quelle que soit l'extension donnée au mot *moderni*, il ne sera jamais possible de la faire remonter jusqu'à l'époque de saint Grégoire qui est mort en 604.

On peut placer l'introduction du *gamma* vers le commencement du dixième siècle. C'est du moins ce qui me semble résulter de la

citation de Guido d'Arezzo et de ces paroles de saint Odon de Cluny, mort le 18 novembre 942 : « *Littera gamma græcum, quæ quia raro est in usu, a multis non habetur* (1). »

Quoi qu'il en soit, le *gamma* signifiait le *sol grave* dans la notation élémentaire et alphabétique attribuée à saint Grégoire (2). Boëce n'admettait pas cette lettre. Le copiste du manuscrit de Montpellier lui donne la valeur de l'**h** ou [note], et j'en conclus que son œuvre lui est toute personnelle : elle doit entrer dans l'histoire de l'art, non comme une tradition grégorienne, mais comme un des curieux systèmes de notation musicale qui furent inventés au moyen âge, quand on passa des neumes *primitifs* aux neumes *musicaux*. (Voyez les *Scriptores* de Gerbert, t. II, p. 259, col. 1).

L'*Antiphonaire de Montpellier,* sauf quelques pièces et quelques intercalations, est écrit en neumes primitifs, c'est-à-dire, en signes posés sans relation générale de hauteur ou d'abaissement. De là vient que Jean Cotton les appelle *irréguliers*. A l'époque où écrivait cet auteur, au onzième siècle, la science de lire ces neumes primitifs était déjà une chose fort difficile; peu de personnes alors en avaient conservé le secret traditionnel. C'est à cette ignorance qu'il faut attribuer les innovations qui surgirent, et dont le but persévérant était de fonder une écriture musicale plus certaine et d'un déchiffrement plus populaire. Hucbald et Hermann Contract, par exemple, voulurent faire prédominer la notation alphabétique ou littérale; Guido d'Arezzo s'appliqua, au contraire, à n'employer les lettres que comme clefs, et à régulariser sur des portées les neumes qui, grâce à lui, devinrent vraiment musicaux. C'est le système de Guido d'Arezzo qui prévalut. Toutefois, les écolâtres et les chan-

(1) On le croyait en 1851. Mais on peut consulter à ce sujet, la page 238 de mes *Études sur la restauration du Chant Grégorien* (Note de l'auteur en 1864).

(2) J'ai prouvé ailleurs que saint Grégoire avait noté son Antiphonaire centon avec des neumes. C'était la notation usuelle et pratique. Guido d'Arezzo dit positivement :

Per Appulienses cunctos et vicinos Calabros
Misit neumas post Paulum Gregorius (Prolog. rhythm., ms. 7211 de l'ancien fonds latin de la Bibl. impér. de Paris).

Quant à la notation alphabétique qui porte le nom de saint Grégoire, je crois que c'est à tort qu'elle lui est attribuée. Il y a, dans le *Micrologue* de Guido d'Arezzo, des passages qui établissent clairement ce point d'histoire musicale.

tres n'adoptèrent pas immédiatement ni partout les importantes améliorations du moine de Pompose. A la fin du douzième siècle, on faisait encore usage d'antiphonaires notés en neumes primitifs, du moins dans certaines églises, et dans le courant du treizième, la musique et le plain-chant s'écrivaient assez souvent encore sur une seule ligne et sans aucune clef.

L'*Antiphonaire de Montpellier* est un exemple qu'il faut ajouter à ceux que l'on connaît déjà sur la persistance de l'antique notation au moyen âge. Et il ne faut pas s'en plaindre, car c'est le monument bilingue le plus considérable qui soit parvenu jusqu'à nous.

On voit que l'auteur de cet Antiphonaire ou de ce *Tonarius* avait à lutter contre l'ignorance des chanteurs et la difficulté de la lecture musicale. Son ouvrage est évidemment un livre élémentaire; mais a-t-il toujours bien traduit les neumes? C'est une question que la science décidera peut-être un jour. En attendant, qu'on me permette de dire qu'il y a quelques différences assez considérables dans certaines traductions d'un même signe. Ainsi le neume

est interprété de deux manières : 1° 2°

On voit par là que l'Antiphonaire de Montpellier est loin d'aplanir toutes les difficultés neumatiques; mais c'est surtout au point de vue des ornements de la mélodie qu'il ouvre un vaste champ aux travaux de l'érudition moderne.

Ces ornements revêtent deux formes notationnelles dans ce précieux manuscrit, et laissent intacts tous les documents relatifs à l'expression même du chant, déposés dans l'Antiphonaire de Saint-Gall : lacune immense et d'autant plus regrettable, que le manuscrit de Saint-Gall est une copie authentique (1) de celui qu'avait noté ou fait noter le pape saint Grégoire! On sait que Romanus y ajouta vers la fin du huitième siècle, pour perpétuer les excellentes traditions de l'école romaine, des signes d'expression que Notker Balbulus a expliqués dans une lettre adressée à un religieux du nom de Lantbert. J'ai commenté cette lettre dans mes Études sur

(1) On le croyait en 1851 (Note de l'auteur en 1864).

les anciennes notations musicales de l'Europe (1). Je n'ai pas à revenir ici sur cette importante question d'archéologie musicale. On me permettra seulement de faire observer qu'il est fâcheux de voir quelques prélats s'engager, de nos jours, dans la difficile question de la restauration du plain-chant grégorien, en s'appuyant uniquement sur le manuscrit de Montpellier. Cette marche ne me semble ni rationnelle ni légitime, et j'ai la conviction qu'elle causera plus d'un regret à ceux qui la suivent d'ailleurs avec autant d'ardeur que de bonne foi. On parle d'une haute approbation, comme si cela suffisait pour remplacer les résultats d'une science qui commence à peine sa timide existence archéologique, et qui n'en est encore qu'à son premier mot.....

Je reviens aux signes d'ornements mélodiques du manuscrit de Montpellier.

Leurs traductions, ajoutées aux lettres, s'expriment de trois manières, savoir :

1° ‿ ⁀ ; 2° ∾ ; 3° ♩ .

I. — La première manière indique la plique ascendante ou descendante.

Dans la plique descendante, le demi-cercle s'ajoute, quand il n'a pas été oublié par le copiste, au-dessus de la traduction. *Exemples :*

k͡i k͡h k͡g

Dans la plique ascendante, cette marque se pose au-dessous des lettres, de cette façon :

i‿k h‿k g‿k

La forme semi-circulaire, ajoutée à la traduction, indique ici celle du neume lui-même qui est *plié, arrondi* : « *Plica dicitur a plicando, et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem* (J. de Muris, *Summa Musicæ*, apud Gerb. *Scriptores*, tome III, p. 202). » Cette dénomination de plique, qui se comprend lorsqu'on la donne aux neumes cités plus haut, cesse d'être claire

(1) Voyez la *Revue archéologique*, tomes VI et VII, mais consultez mes *Études sur la restauration du Chant Grégorien*, pp. 439 et suivantes. (Note de l'auteur en 1864.)

quand on l'emploie pour désigner les formes sémiographiques qui les ont remplacés dans la notation du plain-chant et de la musique proportionnelle.

En effet, dans cette dernière notation, la plique ascendante ♩ est ainsi figurée ♩, et la plique descendante ╲ ou /╲ est remplacée par celle-ci : ▜ ou ▛. On voit que si le nom est resté, la raison du nom n'existe plus dans la transformation de la ligature *pliée*. Aussi, Jean de Muris dit-il dans son *Speculum Musicæ,* que, de son temps (quatorzième siècle), le mot *plica* était synonyme de *cauda,* c'est-à-dire, de *virgule* ou *queue de note* (Bibl. impér., ancien fonds latin, ms. nº 7207, fol. 288). On avait alors perdu la tradition de l'origine de cette figure de note, et il n'est point surprenant qu'aucun auteur moderne n'ait pu saisir la filiation sémiographique de deux signes qui ne semblent pas avoir entre eux le moindre rapport de parenté. Sans cela, on aurait restitué à la plique son véritable mode d'exécution, sa nature de petite note *liquescente,* comme dit Guido d'Arezzo (1), prenant son point de départ d'une autre note pleine et ordinaire. Cette *appogiature* n'aurait pas été défigurée comme l'a fait M. Perne, d'après une définition bien claire cependant d'un traité faussement attribué à Bède le Vénérable, et qui appartient à un nommé Aristote du douzième ou du treizième siècle (2). On aurait reconnu que la plique est la *réverbération* dont parle Jérôme de Moravie à la même époque, dans son manuscrit inédit de musique (Bibl. imp., fonds de Sorbonne, nº 1244, chapitre xxv). On n'aurait pas confondu, avec Dom Jumilhac, l'*anticipation mélodique* avec l'*altération,* deux choses qui n'ont ici aucune ressemblance entre elles (*La Science et la Pratique du Plain-Chant,* in-4º, édition de 1847, par Théodore Nisard et Al. le Clerc, p. 272). On se serait enfin gardé d'avancer au dix-huitième siècle, avec l'abbé de Valernod dont les bibliographes de la musique ne parlent pas, que les *Clinches* sont

(1) *Microlog.*, chap. xv. — *Prolog. pros. Antiphonarii*, chap. ii. pp. 21 et 22 du manuscrit de Saint-Évroult.

(2) Conférez le manuscrit déjà cité du *Speculum Musicæ* de Jean de Muris (fol. 276 recto, — 279 recto et verso, — 281 verso, — 282 recto et verso, etc.) avec un autre manuscrit anonyme (supplément latin de la Bibliothèque impériale, nº 1136, et les œuvres du vénérable Bède.

une espèce de notes brèves usitées *seulement* dans le chant lyonnais (*Nouvelle méthode pour noter le Plain-Chant*, manuscrit de l'Académie de Lyon, n° 55).

Lorenzo Berti parle, dans ses *Regole di Canto Gregoriano* (Rome, in-4°, 1836, pp. 7 et 8), de la *nota rotta* qui a presque conservé la forme de la plique ancienne ( ) . S'appuyant sur l'autorité de Joseph Frezza et de Lazare Belli, auteurs, le premier du seizième siècle et le second du dix-huitième, il donne de précieux renseignements pratiques sur l'exécution de cette double note. Il ne manque, pour ainsi dire, à ces renseignements que la notion du *port de voix* ou de l'*appogiature*.

II. — La seconde manière de traduire les ornements mélodiques des neumes dans le manuscrit de Montpellier, consiste, comme je l'ai dit, dans l'emploi du signe ~.

Ce signe accompagne toujours la traduction du *quilisma ascendant*, ou du *quilisma descendant* .

Exemples :

h k   k l   k h   h (fol. 64 recto).   k i h   g f (fol. 61 recto).

Le *quilisma* est un neume dont la valeur a été complètement méconnue dans les temps modernes. Le P. Marinelli, confondant cette figure sémiographique avec la plique , a dit qu'elle avait la valeur d'une double note (*Via retta della voce corale*, Bologne, in-4°, 1671, 1re partie, chap. 2, observation 3e). M. Danjou (*Revue*, année 1847, p. 269) a cru que le *quilisma* représentait tantôt un groupe de trois ou cinq notes ascendantes, tantôt l'appogiature de la plique.

Avec un peu d'attention, toutes ces hésitations se seraient dissipées sans peine.

Du Cange fait dériver le mot *quilisma* du grec Χύλισμα, qui signifie *succus expressus*. Or, en appliquant cette étymologie au neume que j'essaie de faire connaître en ce moment, on voit qu'elle a tous les caractères d'une parfaite exactitude. Le *quilisma* est toujours représenté par une *ligne brisée* ~. Les Éthiopiens qui notent leur musique avec l'alphabet *amara*, marquent constam-

ment le son tremblé, cadencé, trillé, par la lettre arakrek ʅ. Le *kilisma* des Grecs modernes ressemble assez à cette figure brisée ⁓, mais il n'a aucune valeur mélodique et règle seulement la durée de certaines notes. La ligne brisée ⁓, signe de l'n chez les Égyptiens, représentait l'eau dans l'écriture de ces peuples. Les géographes de tous les pays et de tous les temps ont usé de ce trait ondulé, pour peindre aux yeux les surfaces liquides du globe terrestre. Ainsi, il est permis de croire *a priori* que lorsqu'on voit un pareil signe dans les neumes, c'est qu'il s'agit d'un tremblement de la voix, comme il s'agit ailleurs du tremblement ondulatoire de l'eau.

Et ceci est tellement vrai, qu'Engelbert, abbé d'Aimont dans la Haute-Styrie, vers la fin du treizième siècle, dit positivement : *Vox tremula... vocatur quilisma,* — c'est-à-dire : *La voix tremblée s'appelle quilisme* (Forkel, *Allgemeine Geschite der Musik,* tom. 2, p. 347). » Et Jérôme de Moravie (ms. supra cit.), appelant *flos harmonicus* ce que les neumatistes antérieurs à lui nommaient *quilisma,* s'exprime en ces termes : « *Est autem flos harmonicus, decora vocis sive soni et celerrima procellarisque vibratio. Procellaris dicitur eo quod procella fluminis aura levi agitata sine aquæ interruptione; sic nota procellaris in cantu fieri debet cum apparentia quidem motus, absque tamen soni vel vocis interruptione.* »

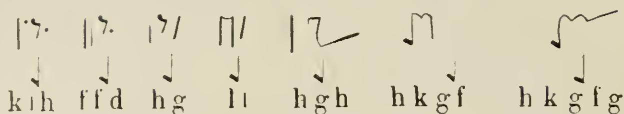
C'est de toutes ces traditions que le signe ⁓ a pris naissance, dans les temps modernes, pour s'ajouter au-dessus de certaines notes et marquer le *trille*.

Intrinsèquement, le *quilisma* des neumatistes du moyen âge n'exprimait que deux notes ascendantes ou descendantes. La première était tremblée; la seconde rentrait dans la catégorie de la plique, c'est-à-dire qu'elle était *liquescente*. Toutes les erreurs proviennent de ce que les archéologues n'ont pas su faire cette distinction essentielle.

III. — Le signe ⌋ appliqué à la traduction littérale des neumes désigne toujours le *franculus,* ↄ ou ⁓ↄ soit *ascendant,* soit *descendant*.

Exemples :

FRANCULUS DESCENDANT.



FRANCULUS ASCENDANT.



C'est-à-dire :

Quelquefois on voit :

h f l m k h g

On trouve dans l'*Antiphonaire* de Paris, imprimé en 1681, et dans le *Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique* de l'abbé Lebeuf (p. 176), des traditions didactiques qui donnent une idée de la nature et de l'exécution du *franculus* au moyen âge.

Il est inutile de dire que tous ces faits de notation font à peine connaître l'ensemble du système sémiographique de l'*Antiphonaire de Montpellier*. C'est dans ce manuscrit lui-même qu'il faut les étudier avec soin. Ils présentent bien des points obscurs à élucider; mais avec un monument comme celui que j'ai transcrit, les savants parviendront sans doute à réaliser, pour les neumes, ce que Champollion le jeune a réalisé pour les hiéroglyphes égyptiens.

§ V.

DES DIFFICULTÉS QUE PRÉSENTAIT UNE TRANSCRIPTION EXACTE DE L'ANTIPHONAIRE.

M. Danjou s'était proposé de publier la notation alphabétique avec le texte et la traduction en plain-chant du manuscrit qu'il avait découvert.

J'ai combattu, je l'avoue, le projet d'une semblable publica-

tion : elle ne me paraissait pas conçue dans un but assez scientifique. M. Danjou y renonça.

Le 1[er] décembre 1850, M. de Parieu, ministre de l'Instruction publique, me chargea de copier, d'une manière exacte et complète, ce précieux monument bilingue : insigne honneur dont je ne perdrai jamais le souvenir!

Afin de rendre mon travail digne de l'archéologie musicale, je me suis d'abord appliqué à bien étudier l'*Antiphonaire de Montpellier* dans tous ses détails. J'y ai vu beaucoup de signes à demi effacés, mais cependant reconnaissables; d'autres y sont expongés par le copiste primitif et doivent être négligés dans une transcription, si l'on veut qu'elle soit nette et propre; enfin, le manuscrit est maculé d'une innombrable quantité de petites taches qui ressemblent à des points, mais qui ne feraient que défigurer et embrouiller un *fac similé*. Il est d'ailleurs facile d'éviter d'essentielles omissions, quand on a réuni avec soin tous les types et tous les groupes de neumes, et qu'on les compare ensuite aux traductions offertes par l'Antiphonaire lui-même.

C'est pour n'avoir pas fait ce long travail préparatoire que plusieurs savants ont mal fac similisé certains morceaux empruntés au manuscrit dont je donne aujourd'hui la copie.

J'ai sous les yeux le prospectus d'un ouvrage qui va paraître sous ce titre : — « *De l'unité dans les chants liturgiques. Moyen de l'obtenir : Confronter les manuscrits des différents siècles et des différents pays. Application au Célèbre Répons* Viderunt, *dans ses différentes notations, depuis saint Grégoire jusqu'à nos jours* (1). »

L'auteur donne une idée de son travail en reproduisant le Répons *Viderunt*, d'après le manuscrit de Saint-Gall et celui de Montpellier.

Je n'ai à m'occuper ici que du manuscrit de Montpellier.

(1) J'ai proposé ce moyen dans deux *Mémoires* adressés à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes. Le premier, du 27 octobre 1849, a pour titre : « *Du chant ecclésiastique, des altérations qu'il a subies, et des moyens de le ramener à sa pureté primitive.* » Le second, du 21 février 1850, est tout pratique ; il est intitulé : » *Graduel monumental, dans lequel le chant grégorien est ramené à sa pureté primitive par la comparaison des diverses variantes mélodiques qui ont été en usage dans le culte depuis les temps les plus anciens.* »

En comparant le *fac similé* que le P. Lambillotte a publié de ce Répons d'après la copie de Montpellier, avec la copie que j'en ai faite et que l'on trouvera dans ce volume, on sera forcé de convenir que l'auteur de l'*Unité dans les chants liturgiques* n'a pas traité d'une manière sérieuse un manuscrit sérieux. Sa prétendue reproduction n'offre que des types de neumes grossièrement exécutés, et elle fourmille d'ailleurs de fautes dont voici la nomenclature.

Première ligne. — La lettre *k* manque, comme traduction neumatique, sur la deuxième syllabe du mot *omnes*.

Deuxième ligne. — Les deux premières syllabes liturgiques de cette ligne : *re de,* sont maculées de trois taches qu'on a prises pour des neumes et qu'il était inutile de fac similiser, parce qu'elles peuvent induire en erreur.

Quatrième ligne. — La 19e lettre qui complète la traduction du *podatus,* doit être un *i* couché ; il serait impossible de distinguer ici cette traduction du *si bémol.*

Les lettres 36e et 37e portent un *podatus* qui manque.

La dernière syllabe de *Dominus* doit avoir un *podatus climaqué;* on ne sait quel neume le copiste moderne a voulu représenter.

Cinquième ligne. — Les neumes de la cinquième ligne sont plus grossièrement exécutés encore que tous les autres :

1° La ligne commence par un signe mutilé.

2° La traduction de la 1re syllabe du mot *conspectum* offre un signe d'ornement qui est indéchiffrable, etc., etc.

Sixième ligne. — Au mot *justitiam*, la 2e syllabe porte les lettres *h k k h h i,* tandis qu'il faut : *h k k h* ɿ.

La dernière syllabe du même mot (*am*) est surmontée de quatre lettres qui ne ressemblent à rien : la première pourrait passer pour un *h*, et c'est un *k* qu'il faut ; la 3e a la physionomie d'un *r*, au lieu d'un *i* couché (*I*).

Quant aux neumes de cette même syllabe, le second *clinis* est tout à fait méconnaissable.

Le morceau doit finir par k k g ı h f

Or, le *fac similé* que je critique fait précéder le *trigon* d'un

pressus minor effacé par l'auteur, et l'*i* du *climacus* est fort mal écrit.

Le I[er] neume placé au-dessus de la 2[e] syllabe de *suam* est un *podatus* altéré.

Si j'insiste sur ces fautes, c'est uniquement pour montrer combien il m'a fallu de soins, de précautions, de temps et de patience pour mener à bonne fin une copie comme celle que j'ai eu l'honneur de faire pour le gouvernement.

Je crois pouvoir affirmer en conscience que cette copie remplacera désormais l'original lui-même, du moins sous le rapport de la parfaite identité des deux notations de ce monument.

Maintenant, il me reste un devoir sacré à remplir : celui d'une reconnaissance profonde envers M. Kühnholtz qui a été pour moi, dans l'accomplissement de ma tâche, un ami vraiment dévoué, vraiment intime. Qu'on me permette de dire, avec M. P. Albert, en parlant de cet excellent ami de la Bibliothèque dont il est le conservateur : — « Puisque des circonstances favorables à la Falcuté « dé Montpellier ont privé la ville de Lyon de la possession de bien « des richesses littéraires, hâtons-nous de le proclamer, elles ne « pouvaient tomber en des mains plus sûres et plus dignes qu'elles « ne sont aujourd'hui, sous la surveillance d'un savant, dont la « haute et noble intelligence, l'amour éclairé pour les lettres et pour « les livres, le caractère affable et bienveillant, garantissent leur « conservation et en rendent l'accès facile à tous ; nous en avons « fait l'expérience plus d'une fois. Sans autre titre, sans autre re- « commandation que notre ardeur pour les recherches historiques, « notre curiosité insatiable et parfois indiscrète peut-être, nous « avons trouvé dans M. le docteur Kühnholtz une complaisance « inépuisable, les attentions les plus empressées et de précieuses « lumières. Pendant nos longues séances à la Bibliothèque, il n'a « cessé de prévenir nos moindres désirs, de nous aider, de nous « diriger dans nos travaux ; en un mot, il nous a donné l'hospi- « talité la plus complète, nous allions dire la plus cordiale, dans le « sanctuaire dont la garde lui est confiée. Qu'il nous soit permis de « consigner ici ce témoignage de notre reconnaissance (1). »

(1) Inventaire des titres recueillis par Samuel Guichenon, précédé de la Table du

§ VI.

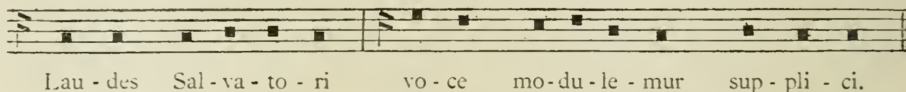
APERÇU ANALYTIQUE DU MANUSCRIT DE MONTPELLIER.

Le manuscrit commence par un titre moderne dont le premier mot *incrrti*, mis pour *incerti*, est une faute de copiste.

Le verso du premier folio contient une note importante de M. Kühnholtz. bibliothécaire de la Faculté, note qui constate exactement le nombre des folios du précieux volume.

Au folio 2, recto, on trouve le traité de Réginon, lequel finit au fol. 7 verso. Comme je ne l'ai pas facsimilisé, j'en donne le calque des huit premières lignes (1).

Au fol. 8, recto, il y a une prose qui commence par ces mots : *Laudes Salvatori*. Cette prose se trouve citée et notée dans le *Tractatus de Musica* de Jean Cotton, didacticien de la fin du XIe siècle (cap. IX, apud Gerberti *Scriptores*, tome 2, p. 239), de cette manière :



Lau - des Sal - va - to - ri vo - ce mo - du - le - mur sup - pli - ci.

Dans le manuscrit de Montpellier, le chant de cette prose débute par une mélodie un peu différente de celle que donne Jean Cotton. La forme des guidons, la lettre e qui est plusieurs fois employée comme clef, méritent de fixer l'attention des érudits.

Le folio 8 verso renferme les répons : *A summo cælo, — In sole posuit, — Domine Deus virtutum, — Excita Domine potentiam tuam,* qui appartiennent aux quatre-temps de l'Avent : le répons *Esto mihi in Deum protectorem,* du huitième dimanche après la Pentecôte ; le trait *Qui seminant in lacrymis,* de la messe de sainte Agathe, et celui du quatrième dimanche du Carême. *Qui confidunt in Domino.*

Le folio 9 recto a été complètement effacé par le copiste ; le verso renferme onze versets alléluiatiques, notés en neumes pri-

Lugdunum Sacroprophanum de Bullioud ; publiés d'après les manuscrits de la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier, et suivis de pièces inédites concernant Lyon, Imprimerie de Louis Perrin, à Lyon, 1851 ; (Avant-propos. p. V).

(1) Voyez ma copie officielle.

mitifs. Les versets sont : *Tu puer,* — *Inter natos mulierum,* — *Tu es Petrus,* — *Optimam partem,* — *Domine refugium,* — *Nativitas gloriosæ Virginis,* — *Vox exultationis,* — *Dilexit Andream,* — *Iste est qui ante Deum,* — *Diffusa est gratia,* — *Specie tua.*

Les folios suivants jusqu'au recto du 11e inclusivement contiennent l'indication de beaucoup d'autres versets alléluiatiques ; le verso du fol. 11e nous offre les matériaux d'un petit *Tonarius.*

On trouve le texte d'une partie de l'office du pape saint Urbain au folio 12 (recto et verso). L'écriture de cet office est de la fin du douzième siècle, elle est illisible en beaucoup d'endroits, et offre çà et là quelques traces de neumes.

Le folio 13 (recto et verso) porte deux répons en notation bilingue : *Exaudi Deus orationem meam,* et cet autre : *Adjuvabit eam.*

L'*Antiphonaire* proprement dit commence au folio 14 recto, et finit au fol. 163 verso. C'est un recueil des chants qui composent l'office du matin, répartis en six divisions, savoir :

1° *Introïts* et *Communions ;* 2° *Alleluia ;* 3° *Traits ;* 4° *Graduels ;* 5° *Offertoires ;* 6° *Antiennes* et *Répons des processions.*

Il y a quelques intercalations que je signalerai avec soin.

PREMIÈRE DIVISION.

(Du fol. 14 recto au fol. 52 verso.)

Introïts et Communions [1].

INTROÏTS DU PREMIER MODE.

Inclina, Domine,	fol.	14 recto.
Gaudeamus omnes,	—	—
Rorate cœli,	—	—
Suscepimus Deus,	—	—
Redime me, Domine,	fol.	14 verso.
Dicit Dominus sermones,	—	—
De ventre matris,	—	—
Memento nostri,	fol.	15 recto.
Gaudete in Domino,	—	—
Laudate, pueri,	—	—
Exurge, quare obdormis,	fol.	15 verso.
Justus non conturbabitur.	fol.	15 verso.
Da pacem, Domine,	—	—
Factus est Dominus,	—	—
Statuit ei Dominus,	fol.	16 recto.
Justus es, Domine,	—	—
Miserere mihi,	—	—
Exclamaverunt ad te,	—	—
Ego autem cum justitia,	—	—
Ego autem in Domino,	fol.	16 verso.
Etenim sederunt principes,	—	—
Dominus secus mare,	—	—
Misereris omnium,	—	—
Scio cui credidi,	fol.	17 recto.

(1) Les *introïts* n'ont pas de marque extrinsèque qui les fasse reconnaître dans l'Antiphonaire de Montpellier ; les *communions* sont précédées de l'abréviation Cō.

Meditatio cordis.	fol. 17	recto.
Lex Domini,	—	—
Sapientiam sanctorum,	—	—
Salus autem,	fol. 17	verso.
Exaudi, Domine, vocem,	—	—

COMMUNIONS DU PREMIER MODE.

Amen dico vobis, quidquid,	fol. 17	verso.
Quicumque fecerit voluntatem,	—	—
Amen dico vobis, quod vos,	fol. 18	recto.
Tu puer propheta,	—	—
Manducaverunt,	—	—
Vos qui secuti estis,	—	—
Custodi me, Domine,	—	—
Gaudete justi,	fol. 18	verso.
In salutari tuo anima,	—	—
Qui vult venire,	—	—
Panis quem ego,	—	—
Ecce Virgo concipiet,	—	—
Psallite Domino,	fol. 19	recto.
Et si coram hominibus,	—	—
Aufer a me,	—	—
Petite et accipietis,	—	—
Viderunt omnes fines,	fol. 19	verso.
Videns Dominus,	—	—
Redemptor mundi,	—	—
Fili, quid fecisti,	—	—
Qui biberit aquam,	—	—
Posuerunt mortalia,	fol. 20	recto.
Dominus dabit benignitatem,	—	—
Confundantur superbi,	—	—
Ego vos elegi,	—	—
Beati mundo corde,	—	—
Cantate Domino,	fol. 20	verso.
Illumina faciem,	—	—
Revelabitur gloria,	—	—

INTROÏTS DU DEUXIÈME MODE.

Veni et ostende,	fol. 21	recto.
Ecce advenit,	—	—
Dominus fortitudo plebis,	—	—
Lætetur cor,	—	—
Cibavit eos,	—	—
Dominus illuminatio mea,	fol. 21	verso.
Sitientes, venite,	—	—
Mihi autem nimis,	—	—
Terribilis est locus,	—	—
Vultum tuum,	fol. 22	recto
Venite, adoremus Deum,	—	—
Dominus dixit ad me,	—	—
Fac mecum, Domine, signum,	fol. 22	recto.
Ex ore infantium,	fol. 22	verso.
Clamaverunt justi,	—	—
Justus ut palma,	—	—
Me expectaverunt,	—	—
Multæ tribulationes,	fol. 23	recto.
Sacerdotes ejus induant,	—	—

COMMUNIONS DU DEUXIÈME MODE.

Narrabo omnia,	fol. 23	recto.
Vovete et reddite Domino,	—	—
Omnes qui in Christo,	—	—
Jerusalem, surge et sta,	fol. 23	verso.
Domine Dominus noster, quam admirabile,	—	—
Nemo te condemnavit,	—	—
Multitudo languentium,	—	—
Lutum ex puto,	—	—
Lætabimur in salutari,	fol. 24	recto.
Ego sum pastor,	—	—
Cantabo Domino,	—	—
Domine Deus meus, in te,	—	—
Dominus firmamentum meum,	—	—
Dominus regit me,	fol. 24	verso.
Dominus Jesus postquam cœnavit,	—	—
Exiit sermo,	—	—
Data est mihi,	fol. 25	recto.

INTROÏTS DU TROISIÈME MODE.

Ego autem sicut oliva,	fol. 25	recto.
Ecce oculi Domini,	—	—
Repleatur os meum,	fol. 25	verso.
Cognovi, Domine,	—	—
Sperent in te,	—	—
Dum clamarem,	fol. 25 *bis*	rec.
Principes persecuti sunt,	fol. 25 *bis*	ver.
Vocem jucunditatis,	fol. 26	recto.
Confessio et pulchritudo,	—	—
Si iniquitates,	—	—
Dum sanctificatus fuero,	—	—
Ego clamavi quoniam,	fol. 26	verso.
Nunc scio vere,	—	—
Sacerdotes tui, Domine,	—	—
Charitas Dei diffusa,	fol. 27	recto.
Dispersit, dedit pauperibus,	—	—
Deus, dum egredereris,	—	—
In nomine Domini,	fol. 27	verso.
Omnia quæ fecisti,	—	—
In Deo laudabo verbum,	—	—

Liberator meus,	fol. 28	recto.
Benedicite Dominum,	—	—
Tibi dixit cor meum,	—	—
Loquetur Dominus,	—	—
Timete Dominum,	fol. 28	verso.
Intret oratio mea,	—	—

COMMUNIONS DU TROISIÈME MODE.

Benedicite omnes angeli,	fol. 28	verso.
Qui meditabitur,	—	—
Tu, Domine, servabis,	fol. 29	recto.
Justorum animæ,	—	—
Gustate et videte,	—	—
Beatus servus,	—	—
Dominus virtutum,	—	—
Passer invenit,	—	—
Scapulis suis,	fol. 29	verso.

INTROITS DU QUATRIÈME MODE.

Prope esto, Domine.	fol. 29	verso.
Reminiscere miserationum,	—	—
Resurrexi et adhuc,	fol. 30	recto.
In voluntate tua,	—	—
De necessitatibus meis,	—	—
Nos autem gloriari oportet	fol. 30	verso.
Eduxit eos,	—	—
Misericordia Domini,	—	—
Exaudivit de templo,	—	—
Deus, in nomine tuo.	fol. 31	recto.
Sicut oculi,	—	—
Judica me, Deus,	—	—
Dicit Dominus Petro,	—	—
Omnis terra adoret,	fol. 31	verso.
Eduxit Dominus,	—	—
Intret in conspectu,	—	—
Salus populi,	fol. 32	recto.
Sancti tui, Domine,	—	—
Protector noster,	—	—
Accipite jucunditatem,	—	—
Exaudi, Domine, vocem meam,	fol. 32	verso.

COMMUNIONS DU QUATRIÈME MODE.

Tanto tempore vobiscum sum,	fol. 32	verso.
Quod dico vobis in tenebris,	—	—
Acceptabis sacrificium,	—	—
Exulta, filia Sion,	fol. 33	recto.
Amen dico vobis : quod uni,	—	—
Jerusalem quæ ædificatur,	—	—
Pater, cum essem cum eis,	fol. 33	recto.
Vidimus stellam.	fol. 33	verso.
Inclina aurem tuam,	—	—
Erubescant et conturbentur,	—	—
Feci judicium,	—	—
Magna est gloria,	—	—
Memento verbi tui,	fol. 33 *bis*	rec.
Dilexisti justitiam,	fol. 33 *bis*	ver.
Semel juravi,	fol. 34	recto.
Ab occultis meis,	—	—
Benedicite Deum cœli,	—	—
Tollite hostias,	—	—

INTROÏTS DU CINQUIÈME MODE.

Domine, in tua misericordia,	fol. 34	verso.
Circumdederunt,	—	—
Domine, refugium,	—	—
Loquebar,	fol. 35	recto.
Verba mea auribus,	—	—
Lætare, Jerusalem,	—	—
Exaudi, Deus, orationem meam,	—	—
Miserere mihi, Domine.	fol. 35	verso.
Ecce Deus adjuvat,	—	—
Deus in loco sancto,	—	—

COMMUNIONS DU CINQUIÈME MODE.

Anima nostra sicut passer,	fol. 36	recto.
Qui mihi ministrat,	—	—
Lætabitur justus,	—	—
Intellige clamorem meum.	—	—
Dicit Dominus : implete hydrias,	—	—
Ultimo festivitatis die,	fol. 36	verso.
Adversum me exercebantur.	—	—
Servite Domino,	fol. 37	recto.
Non vos relinquam,	—	—
Pacem meam do,	—	—
Justus Dominus et justitias,	—	—
Dico vobis : gaudium,	—	—
Qui dabit,	—	—
Notas mihi fecisti,	fol. 37	verso.

INTROÏTS DU SIXIÈME MODE.

In medio ecclesiæ,	fol. 37	verso.
Convertere, anima mea, in requiem,	—	—
Hodie scietis quia.	—	—
Os justi.	fol. 38	recto.

Esto mihi in Deum,	fol. 38	recto.
Omnes gentes plaudite.	—	—
Respice in me.	—	—
Ecce lignum crucis,	fol. 38	verso.
Justi epulentur.	—	—
Quasimodo.	—	—
Sacerdotes Dei.	—	—
Exultate Deo adjutori.	—	—
Dicit Dominus : ego cogito.	fol. 39	recto.
Cantate Domino.	—	—

COMMUNIONS DU SIXIÈME MODE.

Exultavit ut gigas.	fol. 39	verso.
Posuisti, Domine.	—	—
Diffusa est gratia.	—	—
Qui me dignatus est.	—	—
Honora Dominum,	—	—
Pascha nostrum.	fol. 40	recto.
Voce mea ad Dominum.	—	—
Domine, quis habitabit.	—	—
Tu es Petrus,	fol. 40	verso.
In splendoribus.	—	—
Quinque prudentes.	—	—
Panem cœli.	—	—
Domus mea,	—	—
Qui manducat.	fol. 41	recto.
Surrexit Dominus.	—	—
Ecce Dominus veniet.	—	—
Mitte manum tuam,	—	—
Ego clamavi.	—	—
Oportet te, fili, gaudere.	fol. 41	verso.
De fructu operum.	—	—
Simon Johannis, diligis me.	—	—

INTROÏTS DU SEPTIÈME MODE.

In excelso throno (*Plag. tetrardi*).	fol. 42	recto.
In virtute tua,	—	—
Probasti, Domine.	—	—
Expecta Dominum.	fol. 42	verso.
Oculi mei semper.	—	—
Viri Galilæi,	—	—
Puer natus est,	fol. 43	recto.
Ne derelinquas me.	—	—
Adorate Deum,	—	—
Audivit Dominus,	—	—
Protexisti me.	fol. 43	verso.
Ne timeas, Zacharia.	—	—
Judicant sancti,	—	—
Respice, Domine, in testamentum.	fol. 44	recto.
Gloria et honore,	—	—
Aqua sapientiæ.	—	—
Venite, benedicti,	fol. 44	verso.
Judica, Domine, nocentes.	—	—
Populus Sion, ecce.	—	—
Deus in adjutorium,	fol. 45	recto.

COMMUNIONS DU SEPTIÈME MODE.

Potum meum (*Aut. Proti*),	fol. 45	recto.
Mirabantur omnes,	—	—
Factus est repente.	fol. 45	verso.
Ite, dicite Johanni.	—	—
Discite pusillanimes,	—	—
Populus acquisitionis,	—	—
Tolle puerum,	fol. 46	recto.
Fidelis servus,	—	—
Ne tradideris me,	—	—
Si conresurrexistis.	—	—
Ego sum vitis.	fol. 46	verso.
Christus resurgens.	—	—
Redime me,	—	—
Erubescant et revereantur.	—	—
Mense septimo,	fol. 47	recto.
Domine, quinque talenta,	—	—
Unam petii.	—	—
Signa eos.	fol. 47	verso.
Vox in Rama.	—	—
Tu mandasti.	—	—

INTROÏTS DU HUITIÈME MODE.

Dum medium.	fol. 48	recto.
Lux fulgebit.	—	—
Domine, ne longe.	—	—
Iubilate Deo, omnis terra,	fol. 48	verso.
Ad te levavi.	—	—
Invocabit me.	—	—
Benedicta sit sancta Trinitas,	—	—
Spiritus Domini,	fol. 49	recto.
Introduxit vos,	fol. 49	verso.
Dilexisti justitiam.	—	—
Lætabitur justus.	fol. 50	recto.
Miserere mihi, Domine, quoniam ad te.	—	—
Victricem,	fol. 50	verso.

COMMUNIONS DU HUITIÈME MODE.

Lavabo,	fol. 50	verso.
Responsum accepit.	—	—

Comedite pinguia, fol. 51 recto.
Domine, memorabor, — —
Modicum et non videbitis, — —
Video cœlos apertos, — —
Spiritus qui a patre, fol. 51 verso.
Spiritus ubi vult, — —
Dico autem vobis amicis, — —
Venite post me, — —
Primum quærite, — —
Simile est regnum. fol. 52 recto.
Spiritus sanctus, fol. 52 recto.
Hoc corpus, — —
Introibo ad altare, — —
Dum venerit paraclytus, fol. 52 verso.
Dicit Andreas, — —
Pater, si non potest, — —
Circuibo, — —

A la suite des communions du huitième mode, on trouve l'hymne *Benedictus, Domine Deus patrum nostrorum*, fol. 53 recto.

DEUXIÈME DIVISION.

(Du fol. 53 verso au fol. 69 recto.)

Alleluia.

On a écrit sur le verso du fol. 53 :

1° Alleluia. ℣. Judicabunt sancti.
2° — ℣. Sancti et justi in Domino gaudete.
3° — ℣. Dominus in Sinaï.

Ces trois pièces, placées ici après coup, ne sont pas rangées sous leur mode respectif.

PREMIER MODE.

Alleluia. ℣ Posuisti Domine, fol. 54 recto.
— ℣. Justus ut palma, — —
— ℣. In omnem terram, — —
— ℣. Fulgebunt justi, fol. 54 verso.
— ℣. Christus mortuus est, — —
— ℣. Nos autem gloriari, — —
— ℣. Non vos relinquam, — —
— ℣. Regnabit Dominus, fol. 55 recto.
— ℣. Justi epulentur, — —
— ℣. Justus germinabit, — —
— ℣. Domine Deus meus, in te speravi, fol. 55 verso.

DEUXIÈME MODE.

Alleluia. ℣. Surrexit Christus qui creavit, fol. 55 verso.
Alleluia ℣. Laudate Dominum, fol. 55 verso.
— ℣. Dies sanctificatus. (Ce morceau commence au fol. 55 verso, et finit au fol. 57 recto.)

INTERCALATION DE MORCEAUX APPARTENANT A PLUSIEURS MODES.

Alleluia. ℣. Qui timent Dominum, fol. 56 recto.
— ℣. Veni, sancte Spiritus, fol. 56 verso.
— ℣. Assumpta est Maria, — —
— ℣. Post partum, — —
— ℣. Crucifixus surrexit tertia die, fol. 57 recto.
— ℣. Spiritus qui a Patre, — —
— ℣. Spiritus Paraclytus, — —
— ℣. Mane nobiscum, — —
— ℣. Verba mea auribus, fol. 57 verso.
— ℣. Dominus regnavit, — —
— ℣. Confitemini Domino, — —

TROISIÈME MODE.

Alleluia. ℣. Pretiosa in conspectu, — —
— ℣. Jubilate Deo, fol. 58 recto.

Alleluia	℣. Paratum cor meum,	fol. 58	recto.
—	℣. Qui sanat.	—	—
—	℣. Spiritus Domini replevit.	—	—
—	℣. In te, Domine, speravi,	fol. 58	verso.
—	℣. Lætatus sum in his,	—	—
—	℣. Adducentur regi virgines,	fol. 59	recto.
—	Timebunt gentes.	—	—
—	℣. Domine, Deus salutis,	—	—
—	℣. Veni, Domine, et noli tardare.	fol. 59	verso.

QUATRIÈME MODE.

Alleluia.	℣. Crucifixus surrexit à mortuis,	fol. 59	verso.
—	℣. Exultent Justi,	—	—
—	℣. Amavit eum.	fol. 60	recto.
—	℣. Vindica Domine,	—	—
—	℣. Crastina die,	—	—
—	℣. Gaudete, justi.	—	—
—	℣. Laudate, pueri.	fol. 60	verso.
—	℣. Dextera Dei.	—	—
—	℣. Ascendit Deus.	—	—
-	℣. Confitebuntur cœli.	fol. 61	recto.
—	℣. Excita, Domine, potentiam,	—	—
—	℣. Venite, benedicti,	—	—
—	℣. Oportebat pati.	—	—

CINQUIÈME MODE.

Alleluia.	℣. Beatus vir qui timet.	fol. 61	verso.
—	℣. Diligam te.	—	—
—	℣. Surrexit Christus.	—	—
—	℣. Domine, in virtute.	fol. 62	recto.
—	℣. Attendite, popule meus,	—	—
—	℣. Benedictus es.	—	—
—	℣. Confitemini Domino quoniam bonus.	fol. 62	verso.

SIXIÈME MODE.

Alleluia	℣. Dulce lignum,	fol. 62	verso.
—	℣. Christus resurgens,	—	—
—	℣. Deus judex justus,	fol. 63	recto.

SEPTIÈME MODE.

Alleluia.	℣. Ostende nobis, Domine,	fol. 63	recto.
—	℣. Dominus dixit ad me.	—	—
—	℣. Hæc dies.	fol. 63	verso.
—	℣. Dominus in Sina,	—	—
—	℣. Eduxit Dominus.	—	—
—	℣. Beatus vir qui suffert,	fol. 64	recto.
—	℣. Elisabeth,	—	—
—	℣. Dicite in gentibus,	fol. 64	verso.
—	℣. Post dies octo,	—	—
—	℣. Confitebor tibi.	—	—
—	℣. Quoniam Deus magnus,	fol. 65	recto.
—	℣. Pascha nostrum,	—	—
—	℣. Surrexit Altissimus,	fol. 65	verso.
—	℣. Ego veritatem.	—	—
—	℣. Te decet hymnus.	—	—
—	℣. Exultate Deo adjutori,	fol. 66	recto.
—	℣. Exultabunt sancti,	—	—
—	℣. Venite exultemus,	fol. 66	verso.
—	℣. De profundis clamavi.	—	—

HUITIÈME MODE.

Alleluia.	℣. Angelus Domini.	fol. 67	recto.
—	℣. Caritas Dei.	—	—
—	℣. Tu es sacerdos.	—	—
—	℣. Gloria et honore,	fol. 67	verso.
—	℣. Lætamini,	—	—
—	℣. Lætabitur justus,	—	—
—	℣. Surrexit Dominus vere,	fol. 68	recto.
—	℣. Sancti tui, Domine, florebunt.	—	—
—	℣. Confitemini Domino quoniam bonus,	—	—
—	℣. Spiritus sanctus docebit.	fol. 68	verso.
—	℣. Surrexit pastor bonus,	—	—
—	℣. In die resurrectionis meæ.	—	—
—	℣. Adorabo ad templum.	fol. 69	recto.
—	℣. Levita Laurentius.	—	—

TROISIÈME DIVISION.

(Du fol. 69 recto au fol. 74 verso.)

Traits.

(Voir la sixième division.)

Ad te levavi,	fol. 69	recto.
Nunc dimittis,	fol. 69	verso.
Commovisti,	fol. 70	recto.
Sæpe expugnaverunt.	fol. 70	verso.
Qui regis Israel,	fol. 71	recto.
De profundis,	fol. 71	verso.
Beatus vir qui timet,	fol. 72	recto.
Desiderium animæ.	fol. 73	recto.
Cantemus Domino.	fol. 73	verso.
Vinea facta est.	fol. 74	recto.
Laudate Dominum,	fol. 74	verso.

A la suite de ces *Traits*, on trouve l'hymne *Benedictus es in firmamento* (fol. 75 recto). et l'*Alleluio* ℣. (*Primus ad Syon dicit* fol. 76 verso).

QUATRIÈME DIVISION.

(Du fol. 77 recto au fol. 98 verso.)

Graduels [1].

PROTUS.

Adjutor meus,	fol. 77	recto.
Gloriosus Deus,	—	—
Universi qui te expectant,	fol. 77	verso.
Posuisti, Domine,	—	—
Sacerdotes ejus,	—	—
Timete Dominum,	fol. 78	recto.
De necessitatibus,	—	—
Justus es, Domine,	fol. 78	verso.
Miserere mei, Deus,	—	—
Sciant gentes,	fol. 79	recto.
Custodi me, Domine,	—	—
Si ambulem,	fol. 79	verso.
Os justi,	—	—
Beata gens,	fol. 80	recto.
Inveni David,	—	—
Ecce quam bonum,	—	—
Domine, prævenisti eum,	fol. 80	verso.
Ne avertas faciem,	—	—

Au fol. 81 verso, on trouve un fragment commençant par ces mots : *Priusquam montes fierent*.

A summo cœlo.	fol. 82	recto.
Angelis suis,	—	—
Exultabunt sancti,	—	—
Salvum fac servum,	fol. 82	verso.
Ostende nobis, Domine,	—	—

Tollite portas. (Ce morceau commence au fol. 82 verso, et finit au fol. 83 *bis* recto.)

Exurge, Domine, fer opem.	fol. 83	recto.
Hæc dies quam fecit,	fol. 83	verso.
Tecum principium.	fol. 83 *bis*	rec.

DEUTERUS.

Tenuisti manum,	fol. 84 *bis*	rec.
Exurge, Domine, et intende.	fol. 84 *bis*	ver.
Ego autem dum mihi,	fol. 84	recto.
Tu es Deus qui facis,	—	—
Tibi, Domine, derelictus,	fol. 84	verso.
Exurge, Domine, non prævaleat,	—	—
Eripe me, Domine.	fol. 85	recto.
Benedicite Domino,	—	—

(1) Indiqués par l'abréviation ℟ (Responsorium).

CINQUIÈME DIVISION.

(Du fol. 99 recto au fol. 151 recto.)

Offertoires [1].

(1) Les *Offertoires* sont indiqués par l'abréviation OF. — Ils ont un ou plusieurs versets, suivant l'usage antique.

Confitebor tibi, Domine,	fol.	101	verso.
Afferentur regi,	fol.	102	recto.
Benedicam Dominum,	fol.	102	verso.
Jubilate Deo,	fol.	103	recto.
Domine Deus meus, in te speravi,	fol.	103	verso.
Lætamini in Domino,	fol.	104	recto.
Custodi me,	fol.	104	verso.
Repleti sumus,	fol.	105	recto.
Ascendit Deus,	fol.	105	verso.
De profundis,	—		—
Ad te, Domine, levavi,	fol.	106	recto.
Dextera Domini fecit,	fol.	106	verso.
In omnem terram,	—		—
Exaltabo te,	fol.	107	recto.
Vir erat in terra,	fol.	107	verso.
Anima nostra sicut,	fol.	108	verso.
Viri Galilæi,	fol.	109	recto.
Stetit angelus,	fol.	109	verso.
Gloria et honore,	—		—
Super flumina Babylonis,	fol.	110	recto.
In die solemnitatis,	fol.	111	recto.
Veritas mea et misericordia,	fol.	111	verso.
Laudate Dominum quia benignus,	fol.	112	recto.

DEUTERUS.

Lætentur cœli,	fol.	112	verso.
Perfice gressus,	—		—

Au bas de ce folio, il y a une intercalation commençant par ces mots : *In Jerusalem, cœlestem urbem, quo almus jubilat Benignus.*

Terra tremuit,	fol.	113	verso.
Lauda, anima mea. Dominum,	fol.	114	recto.
Exultabunt sancti,	fol.	114	verso.
Factus est Dominus,	fol.	115	recto.
Oravi Deum,	fol.	115	verso.
Domine, exaudi orationem,	fol.	116	recto.
Offerentur regi virgines,	fol.	116	verso.
Intonuit de cœlo,	fol.	117	recto.
Confirma hoc,	fol.	117	verso.
Constitues eos,	fol.	118	recto.
Tui sunt cœli,	fol.	118	verso.
Benedictus sit Deus,	fol.	119	verso.
Justus ut palma,	fol.	120	recto.
Benedixisti, domine, terram,	fol.	121	recto.
Mihi autem nimis,	—		—

Cet offertoire se trouve interrompu par une intercalation au fol. 122 recto et verso, et se termine au fol. 122 *bis* recto.

Eripe me de inimicis,	fol.	122	recto.
Eripe me de inimicis,	fol.	122 *bis*	rec.

Cet offertoire est un double emploi ; aussi la notation en a-t-elle été omise par le copiste.

Illumina oculos,	fol.	122 *bis*	ver.
Domine fac mecum,	fol.	123	recto.
Confessio et pulchritudo,	—		—
Sperent in te,	fol.	123	verso.
Deus, tu convertens,	fol.	124	recto.
Exulta satis,	fol.	124	verso.
Benedictus es, Domine, doce,	fol.	125	recto.
Confortamini et jam,	fol.	125	verso.
Filiæ regum,	fol.	126	verso.
Domine, vivifica me.	—		—

TRITUS.

Desiderium animæ,	fol.	127	recto.
Confitebor Domino nimis,	fol.	127	verso.
Justitiæ Domini,	fol.	128	recto.
Gloriabuntur in te,	fol.	128	verso.
Sicut in holocausto,	fol.	129	recto.
Domine, in auxilium,	fol.	129	verso.
Domine, convertere et eripe,	fol.	130	recto.
Sanctificavit Moyses,	fol.	130	verso.
Domine, ad adjuvandum,	fol.	131	verso.
Populum humilem,	fol.	132	recto.
Jubilate Deo omnis terra,	fol.	132	verso.
Benedic anima mea,	fol.	133	recto.
Intende voci orationis,	fol.	133	verso.
In virtute tua,	fol.	134	recto.
Expectans expectavi,	fol.	134	verso.
Reges Tharsis,	fol.	135	recto.

TETRARDUS.

Elegerunt apostoli,	fol.	136	recto.
Erit vobis hæc dies,	fol.	136	verso.
Levabo oculos,	fol.	137	recto.
Emitte spiritum,	fol.	137	verso.
Domine Deus salutis,	fol.	138	recto.
Diffusa est gratia,	fol.	138	verso.
Mirabilis Deus,	fol.	139	recto.
Oratio mea munda est,	fol.	139	verso.
Tollite portas,	fol.	140	recto.
Inveni David,	—		—
Recordare mei,	fol.	140	verso.
Gressus meos,	fol.	141	recto.
Improperium expectavit,	fol.	141	verso.
Angelus Domini descendit,	fol.	142	recto.
Benedictus qui venit,	fol.	142	verso.

Posuisti, Domine, in capite,	fol. 143 recto.
Misit rex spiculatorem,	fol. 143 verso.
Ave Maria,	fol. 144 verso.
Portas cœli aperuit,	fol. 144 recto.
Bonum est confiteri,	fol. 145 recto.
Recordare mei,	fol. 145 verso.
Miserere mihi Domine,	fol. 146 recto.
Si ambulavero,	— —
Precatus est Moyses,	fol. 146 verso.
Deus enim firmavit,	fol. 147 verso.
Immittet Angelus,	fol. 148 recto.
Benedictus es, Domine, doce me,	fol. 148 verso.
Confitebuntur cœli,	fol. 149 recto.
Eripe me de inimicis,	fol. 149 verso.
Scapulis suis,	fol. 150 recto.
Domine Deus in simplicitate,	fol. 150 verso.

Au fol. 151 recto, on trouve deux pièces intercalées :

1° *Alleluia. ℣. Per te Dei genitrix.*

2° *O Crux gloriosa, o crux adoranda, o lignum pretiosum.*

SIXIÈME DIVISION.

(Du fol. 151 verso au fol. 163 recto.)

Mélanges.

Je ne sais pourquoi M. Danjou a placé, sous cette division, les *Antiennes et Répons des processions :* rien ne justifie ce titre, que je n'hésite pas à remplacer par celui de *Mélanges*.

En effet, que renferme cette dernière partie de l'*Antiphonaire?* D'abord, on y voit des *Traits* omis dans la troisième division : le copiste qui n'avait cité que des *tractus* du huitième mode, comble ici cette lacune en transcrivant ceux du deuxième ton.

En second lieu, cette partie contient quelques morceaux liturgiques relatifs au dimanche des Rameaux : ce sont sans doute ces pièces qui ont induit M. Danjou en erreur.

En troisième lieu, on trouve un introït (*Domine ne longe facias*), un chant qui s'exécutait pendant la distribution des cendres, un fragment de l'office de saint Blaise, un *Alleluia* dont le verset commence par les mots : *Per te Dei genitrix nobis est vita perdita dataque de cœlo*, un autre avec le verset *Sancti et justi in Domino gaudete* (tous deux en notation bilingue, avec clef et hauteur relative des signes), un catalogue, un fragment de l'office de saint Hilaire, etc.

Cette réserve faite, voici la table des matières de la dernière partie de l'Antiphonaire de Montpellier :

Tu es Petrus,	fol. 151 verso.
Qui habitat in adjutorio,	— —
Deus, Deus meus, respice in me,	fol. 152 verso.
Domine, exaudi orationem meam,	fol. 154 recto.
Domine, audivi auditum tuum,	fol. 154 verso.

Telle est l'analyse de l'Antiphonaire de Montpellier, analyse que j'ai mise en tête de ce volume dans le but d'abréger les travaux et les recherches des lecteurs. Mais pour bien comprendre la *Table* qui précède, il faut savoir que les modes du plain-chant sont au nombre de huit.

Les deux premiers correspondent au *Protus authenticus* et au *Protus plagalis ;* le troisième et le quatrième, au *Deuterus authenticus* et au *Deuterus plagalis;* le cinquième et le sixième, au *Tritus authenticus* et au *Tritus plagalis;* le septième et le huitième enfin, au *Tetrardus authenticus* et au *Tetrardus plagalis.*

Dans le manuscrit, il n'y a d'erreur de lecture possible que pour les mots *authenticus* et *plagalis*. Ces deux mots sont toujours écrits en abrégé sur la marge, de cette manière :

P (Authenticus).
A (Plagalis).

POST-SCRIPTUM.

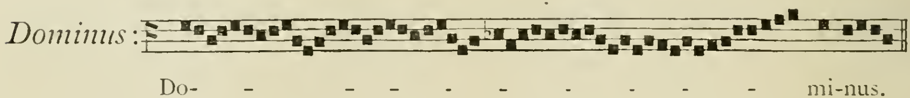
La traduction en plain-chant de l'Antiphonaire de Montpellier est une opération qui, sans être difficile, demande cependant quel-

ques soins. Ceux qui l'entreprendraient en ayant uniquement égard aux lettres de Boëce et en interprétant chacune d'elles par une note carrée et isolée, comme l'a dit M. Danjou (*Revue de Musique religieuse*, année 1847, livraison de décembre), commettraient une grave erreur d'archéologie. Au dixième siècle, Hucbald de Saint-Amand était forcé de reconnaître l'utilité des neumes pour désigner le retard dans le chant, le tremblement dans la voix, les ligatures des notes, etc.; avantages qu'il ne retrouvait pas, qu'il ne pouvait pas retrouver dans aucun système de notation par lettres. Il faut donc tenir compte de cet aveu, et n'accorder d'importance à la littération soi-disant boétienne du manuscrit de Montpellier, que pour *le nom des notes* et la position de celles-ci dans l'échelle générale des sons. Pour tout le reste, c'est dans les manuscrits notés en plain-chant, depuis le onzième siècle jusqu'au quatorzième, qu'il faut aller chercher, quant à la forme, la véritable équivalence des neumes.

Les modernes ont méconnu le principe que je pose ici, et, par là, n'ont pas peu contribué à dénaturer de plus en plus ce qui nous reste des anciens chants de l'Église.

En supposant, par exemple, que la mélodie du graduel *Viderunt* se trouvât conservée conformément à la leçon de Montpellier dans nos livres de chant, voici ce qu'on y verrait au-dessus du mot

Dominus :



Dans d'autres ouvrages, il n'y aurait pas la moindre apparence de ligatures.

Or, dans l'un ou dans l'autre cas, l'imagination reste confondue à la vue de cette masse de notes qu'il est impossible de chanter toutes, ou d'une manière détachée ou d'une manière liée, en sorte que si rien ne guide le musicien, rien aussi ne rappelle au savant l'origine de ces tirades mélodiques, de ces groupes divers qui donnent un vrai coloris à la notation comme au chant. Et j'ajoute qu'en confondant tout, les traducteurs modernes ôtent aux archéologues les moyens les plus efficaces d'arriver à la connaissance approfondie de l'antique neumation : ils croient simplifier la séméiographie mu-

sicale actuelle, et, sans arriver à ce résultat, ils ne font qu'obscurcir les traditions du moyen âge.

Simplifier aveuglément la traduction des neumes, c'est donc préjuger la question, c'est empêcher la vérité de se faire jour.

Si chaque groupe de neumes doit être chanté avec une seule émission de voix, il faut donc, dans une bonne traduction, respecter ce groupe.

Si une ligature diffère d'une autre par la forme, ne doit-on pas aussi respecter cette forme qui peut influer sur le fond, c'est-à-dire sur la vraie manière de chanter les différentes ligatures de la musique pleine, comme cela avait lieu dans la musique proportionnelle? Les anciens n'auraient pas donné à un même groupe de notes liées *différentes* formes de ligatures, si une seule avait suffi, en sorte que l'on est autorisé à dire, même *a priori*, que cette diversité de forme impliquait des différences dans l'exécution.

Supposons le neume à traduire. C'est une ligature de trois notes ainsi disposées quant aux éléments phoniques qui la constituent; pour la forme séméiographique, cette interprétation ne suffit plus. Pourquoi? parce qu'il y a différentes ligatures qui, en plain-chant comme en musique proportionnelle, correspondent à ces trois notes fondamentales, savoir : , etc. De ces traductions, la troisième seulement convient au neume que j'examine; la quatrième doit être rejetée comme se rapportant à la ligature , qui place le dernier point à droite de la virgule, au lieu de le placer à gauche.

Je crois en avoir dit assez pour montrer la prudence qu'exige une bonne traduction du plain-chant d'après l'*Antiphonaire de Montpellier*.

Théodore Nisard.



DEUXIÈME PARTIE.

NOTES COMPLÉMENTAIRES EXTRAITES DE L'OPUSCULE INTITULÉ :

ÉTUDE ARCHÉOLOGIQUE SUR LE MANUSCRIT BILINGUE DE MONTPELLIER,

Par M. l'abbé L.-G. C. (1).

L'opuscule auquel nous allons faire quelques emprunts est vraiment intéressant sous plus d'un rapport. On y trouve des marques incontestables d'érudition paléographique et archéologique. En l'écrivant en décembre 1869, l'auteur a pu facilement parfaire plusieurs détails de la *Préface* que nous avons mise en tête de notre *Fac-similé* officiel, et improvisée pour ainsi dire par nous, en mars 1851, à Montpellier même, loin des ressources de notre bibliothèque musicale particulière.

M. l'abbé L.-G. C. croit pouvoir affirmer que « le manuscrit de Montpellier proprement, exécuté au neuvième siècle, a dû être copié sur un autre du septième, ou, du moins, sur une reproduction de celui-ci. Mais, ajoute immédiatement l'auteur, le septième siècle vit saint Grégoire. Donc nous touchons, dit-il, à une conclusion inespérée, que nous ne voulons pas toutefois formuler encore, avant d'avoir fourni des preuves solides à l'appui (2). »

Quelles sont ces preuves SOLIDES?

Laissons ici parler M. l'abbé L.-G. C. et ne déflorons pas sa

(1) Paris et Lyon, librairie Jacques Lecoffre, décembre 1869, in 8° de 48 pages, avec un fac-similé photographié du manuscrit bilingue de Montpellier.

(2) Page 32.

thèse, au risque de reproduire quelques faits déjà signalés dans notre présent ouvrage.

« On sait que le pape Étienne II, ayant demandé à Pépin le Bref secours contre Astolphe, roi des Lombards, vint en France, accompagné par l'évêque de Metz, Chrodegand (753). La présence du Pontife dans un pays où il était, comme aujourd'hui, vénéré et aimé, donna lieu en particulier à des réformes liturgiques : non seulement le rit romain s'introduisit en France, mais le chant de Rome y fut aussi adopté, et, sous l'inspiration de Chrodegand et l'autorité du Roi, on vit s'établir à Metz le fondement d'une école de chant, qui devait devenir célèbre (1). Le Chroniqueur de Saint-Gall rapporte que le pape Étienne, pour satisfaire au désir du Roi, lui envoya plus tard de Rome douze chantres, en l'honneur des douze apôtres, pour propager en France le chant romain (2). Une autre école fut fondée à Rouen. Elle eut pour chef Siméon, second chantre de la chapelle papale, envoyé par le pape saint Paul, environ en 758. Obligé par la mort de son premier chantre de rappeler Siméon à Rome, le Pontife s'en excusa auprès de Pépin, et lui envoya avec sa lettre plusieurs livres précieux, ainsi que le Responsal et l'Antiphonaire, afin que l'usage du chant romain fût introduit dans toutes les églises de France. Au dire de Sigebert, ces tentatives ne réussirent guère, et Charlemagne crut devoir envoyer deux clercs à Rome pour apprendre des Romains eux-mêmes le chant authentique et en rapporter ensuite l'enseignement, à Metz d'abord, et de là par toute la France.

« Quel fut le résultat de cette mesure? Nous ne pouvons trop le dire. Ce que nous savons, c'est que, d'après le témoignage du moine d'Angoulême dans la Vie de Charlemagne (787), celui-ci, revenant de Rome, aurait emmené deux chantres romains, Théodore et Benoît, qu'il avait obtenus du pape saint Adrien, avec des antiphonaires de saint Grégoire que ce pape avait notés de la note *romaine* : le premier chantre devait aller à Metz, le second à Soissons.

« D'après Ekkehard (3), le même pape aurait envoyé une se-

(1) *Gallia christiana*, t. XIII, 703.
(2) Lib. I, cap. x.
(3) *In Vita S. Notkeri.*

conde fois deux chantres à Charlemagne : ils se nommaient Romain et Pierre. Ils portaient deux antiphonaires. Le premier se serait arrêté au monastère de Saint-Gall, et y serait demeuré par ordre du prince; le second serait encore allé à Metz. L'évêque de Metz, Angelrame, et ses successeurs mirent le plus grand zèle à faire fleurir leur école, au point qu'on appelait le chant romain chant de Metz, et qu'on dit longtemps, comme un proverbe, que les offices et les chantres venaient de Metz. Il est donc certain qu'à Metz exista une école célèbre d'enseignement du chant romain. Notons aussi ce que les historiens nous disent au sujet des antiphonaires grégoriens venus de Rome en France.

« Quatre envois en furent faits : le premier sous Pépin, les deux autres sous Charlemagne, comme on vient de le voir; le quatrième eut lieu par l'entremise de Wala, à qui le pape Grégoire IV donna le dernier dont il pût disposer (836). C'est ce que rapporte Amalaire, qui l'avait appris de la bouche même du Pontife. Le même Amalaire dit avoir vu à Corbie, parmi plusieurs autres, l'antiphonaire rédigé par le pape Adrien, ou du moins une de ses copies : *Inveni in uno volumine memoratorum antiphonariorum, ex his quæ infra continebantur, esse illud ordinatum primo ab Adriano apostolico* (1). Mabillon, dans ses *Annales bénédictines*, reconnaît toute l'importance de l'antiphonaire de Metz, et s'appuie sur Amalaire, qu'il cite comme ayant plusieurs fois fait mention de ce livre type ou modèle des autres et pareil à celui de Saint-Gall : *Ad cujus normam Sancti Gallensi conformatum est.* Il ajoute, d'après Ekkehard, que Romain emporta un antiphonaire à Saint-Gall, malgré la résistance de Pierre, et qu'après avoir fixé son séjour à Saint-Gall, il y avait laissé une sorte de livre type appelé *Cantarium*, extrait fidèlement de l'antiphonaire authentique, afin qu'à sa seule inspection on pût facilement corriger l'antiphonaire. *Ibique instrumentum quoddam quod Cantarium vocant ad antiphonarii authentici amussim reliquisse, ad cujus inspectionem antiphonaria facile corrigi possent* (2).

« Enfin, rappelons les injonctions faites par Charlemagne aux chefs de chœur, *magistris scholæ*, de toutes les villes de France,

(1) *De ord. antiph.*, in prologo.
(2) *Ann. Ben.*, t. II, p. 172.

de porter à Metz leurs livres de chant pour les faire corriger, et d'y prendre des leçons de chant : *Præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistris scholæ antiphonarios eis* (aux chantres de Metz) *ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare* (1). Rappelons encore les ordres donnés aux moines dans le même sens : *Ut cantum romanum pleniter et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragant* (2); et la mission confiée aux *Missi Dominici* de surveiller l'accomplissement de ces ordres, non seulement chez les moines, mais encore chez les religieuses (3).

« Est-il nécessaire, en présence de ces prescriptions formelles, de dire avec le même écrivain qu'on se hâta de corriger l'antiphonaire que chacun avait arbitrairement modifié, ajoutant ou retranchant à son gré, et que tous les chantres de France apprirent la *note romaine*, qui fut appelée depuis *note française?*

« Ces préliminaires établis, voyons maintenant s'il sera possible de découvrir avec quelque probabilité la provenance de notre manuscrit.

« On se rappelle qu'en déterminant le commencement et la fin de ce livre précieux, nous avons dit qu'il portait sur sa dernière page une inscription en caractères cursifs du onzième ou douzième siècle, ainsi conçue : *Libri in armario claustri*, etc. C'était le catalogue des livres contenus dans la même armoire que celui-ci.

« Puisque cette armoire se trouvait dans un cloître, il en résulte que ce livre était *dans un monastère* (4).

« Mais dans un monastère de quel ordre?

« Cette question, qui de prime abord paraît insoluble, sera peut-être moins difficile, grâce à des données précieuses que nous trouvons dans le manuscrit lui-même. Parmi les feuillets placés au commencement et à la fin du volume se trouvent des fragments d'offices de quelques saints, entre autres de saint Urbain, pape; de saint Blaise, de saint Bénigne. La disposition des parties de ces offices est toute différente de celle qui a lieu dans le bréviaire

(1) Apud Baronium, t. XIII, ann. 787.
(2) Apud Baluz., t. I, p. 230.
(3) *Ibid.*, c. IV, p. 453.
(4) C'est parfaitement rigoureux, mais un peu naïf. (Th. N.)

ordinaire; elle est, au contraire, en tout point conforme à celle du bréviaire des bénédictins. La conclusion est donc toute naturelle : notre manuscrit se trouvait dans un *monastère de bénédictins*.

« Mais dans quel monastère de bénédictins?

« Nous désespérions de résoudre cette question quand, parcourant l'ouvrage précieux de dom Martène, *De antiquis monachorum ritibus*, nous avons trouvé que le calendrier des fêtes de l'année indiquait les couvents des bénédictins où se célébraient anciennement ces fêtes, et le rit propre à chacune d'elles. Dès lors, étudiant le rit des fêtes indiquées plus haut, nous avons vu que celles de saint Urbain et de saint Blaise étaient du rit appelé dans l'Ordre *de douze leçons*, avec tout l'office propre, tandis que nous n'avons trouvé pour l'office de saint Bénigne que deux passages : le premier (fol. 112 verso) consiste dans ces mots : *In Jerusalem cœlestem urbem in qua almus jubilat Benignus crebrisque coruscat semper virtutibus. Hic cæcis visum restituit et loquelam mutis, præstansque cunctis sine fine beneficia*, ajoutés à l'offertoire commun : *Laudate Dominum, quia benignus et misericors est*, etc.; le second passage est le commencement d'antienne *Sancte Benigne*, marqué dans le petit tonal du folio 11 verso (3e colonne, ligne 13). Ces seules indications nous ont porté à conclure que l'office de saint Bénigne ne devait pas être célébré avec la solennité de ceux des deux saints Urbain et Blaise, et qu'il devait être seulement *de trois leçons*.

« Enfin, cherchant dans le calendrier de dom Martène les lieux où se célébraient ces offices, nous avons trouvé ce qui suit :

« Au troisième jour des nones de février, fête de saint Blaise *avec douze leçons*, dans six monastères, parmi lesquels celui de *Toul*.

« Au huitième jour des calendes de juin, fête de saint Urbain, pape, avec trois leçons dans six monastères et avec *douze leçons* dans le monastère de *Toul seulement*. Aux calendes de novembre, et, plus tard, — quand en ce jour-là fut célébrée la fête de tous les Saints, — au quatrième des nones, fête de saint Bénigne, très solennelle à Dijon, et avec *trois leçons* à *Toul seulement*. Le monastère de Saint-Germain célébrait le lendemain cette même fête avec douze leçons.

« La conclusion est donc évidente; et nous ne serons pas accusé de témérité si nous affirmons que *notre manuscrit a appartenu aux bénédictins du monastère de Toul.*

« Cette conclusion est si précise, que nous ne la donnons pas sans quelque hésitation.

« Mais comment en tirer logiquement une autre?

« Non seulement les injonctions de Charlemagne, mais le voisinage de Metz, surtout le caractère de livre d'enseignement, et l'époque de la transcription de ce livre, montrent clairement qu'il a dû être copié à Metz par trois ou quatre religieux envoyés de Toul. Ces religieux, afin de gagner du temps, durent copier chacun une partie, comme le prouve la différence des trois ou quatre écritures que nous avons signalées dans le texte. Deux ou trois chantres de Metz durent y ajouter, l'un la notation neumatique, les deux autres la notation littérale. Les morceaux ajoutés au commencement, à la fin ou dans l'intérieur du manuscrit sont, comme il a été dit, d'une date bien postérieure. Les signes neumatiques y ont une forme toute différente de celle des signes du texte. Ils sont la plupart écrits avec des lignes, — ce qui est un caractère du onzième siècle au plus tôt, — et ne renferment plus de signes d'agrément comme le manuscrit. Ces additions, si postérieures à la transcription du texte, additions qui paraissent avoir été faites pour donner au manuscrit une destination nouvelle, et l'abandon dans lequel il semble avoir été laissé durant plus d'un siècle, s'expliquent aisément par les événements qui s'accomplirent dans le monastère de Toul. Voici ce que nous lisons à cet égard dans la *Gallia christiana* (1) :

« L'antique et célèbre monastère de Saint-Èvre (*Saint-Apri*)
« tire son origine de saint Èvre lui-même, qui, dans un faubourg
« de sa ville épiscopale (Toul), fit construire une église que son
« successeur Albandus acheva et consacra en l'honneur de saint
« Maurice. Dans cette église, qui prit bientôt le nom de saint Èvre,
« se réunirent, à l'appel d'Albandus, de fidèles chrétiens pour s'y
« livrer aux exercices de la vie commune, à l'exemple des pre-

(1) T. II, col. 1070.

« miers chrétiens. Tels furent les commencements du monastère « de Saint-Èvre de Toul (508). Vers l'an 753, fort de la protection « de Charles Martel, le comte Odoard s'empara de ce couvent, « malgré les réclamations et les plaintes de l'évêque Godon. On « ne sait pas ce qui se passa dans ce monastère durant près d'un « demi-siècle, après lequel son abbé, Frothard, qui devint plus « tard (813) évêque de Toul, y rétablit une plus exacte discipline. « pourvut à tous les besoins temporels et obtint, de l'empereur « Louis le Pieux, la restitution des biens aliénés.

« Après un épiscopat plein de mérites, ce pontife rendit son « âme à Dieu (846), et fut enseveli au cimetière de Saint-Èvre, « dans l'intérieur *du cloître*.

« Son successeur, Arnulfe, agréé par l'empereur Lothaire, perdit « bientôt la faveur de ce prince : car celui-ci, peu d'années après, « enleva à l'église de Toul et livra à des laïques les monastères de « Saint-Èvre, de Saint-Germain et de Saint-Martin. Sur les justes « et pressantes supplications de l'évêque, l'empereur ordonna « dans son testament (855) de restituer ces monastères, qui furent « rendus trois ans après, puis repris, enfin définitivement resti- « tués, d'après un diplôme de Louis le Bègue (878).

« La restitution de tous les biens et privilèges faite au monas- « tère de Saint-Èvre fut confirmée, sur la demande de l'évêque « Arnauld, par Charles le Gros (884). On comprend qu'au milieu « de ces divers et longs bouleversements, le zèle des religieux dut « bien se relâcher et leur nombre diminuer, et que, sans l'interven- « tion de la Providence. le monastère de Saint-Èvre aurait croulé « pour ne plus se relever.

« L'évêque saint Gauzlin fut suscité par Dieu, non seulement « pour relever ses ruines, mais pour rendre à Saint-Èvre ses plus « beaux jours. Ce prélat alla en personne dans plusieurs monastè- « res dont on lui avait vanté la régularité, et, après s'être convaincu « de la vérité de ces témoignages, il emmena de divers côtés d'ex- « cellents religieux, et rétablit dans le monastère de Saint-Èvre la « discipline religieuse de saint Benoît, en lui donnant pour abbé le « moine Archambauld, qui remplit sa difficile mission avec le plus « admirable zèle et le plus heureux succès. Ceci se passait en 936. « Enfin, près d'un siècle plus tard. la grande réputation de sain-

« teté de Guillaume, abbé de Saint-Bénigne de Dijon, porta l'évê-
« que Bertold à lui confier une nouvelle réforme de Saint-Èvre.
« Ce digne abbé, ne pouvant suffire au gouvernement du grand
« nombre de monastères qu'on lui avait confiés, nomma prieur
« de Saint-Èvre Widric, qui en devint bientôt abbé, en réédifia
« les vieux murs, et le renouvela en entier vers l'an 1034 (1). »

« Ces différentes dates, surtout celles qui marquent la réforme de Frothard et de Widric, contribueront peut-être à expliquer les dates du manuscrit et de ses suppléments, dans le cas où, comme tout semble le démontrer, il aurait été conservé *au monastère de Saint-Èvre de Toul.* »

Assurément, les pages que l'on vient de lire témoignent des nombreuses recherches de M. l'abbé L.-G. C., et montrent, de sa part, une grande hardiesse de conception; par malheur, sa thèse n'est en définitive qu'un roman archéologique. L'antiphonaire de Montpellier n'a pas été écrit au neuvième siècle, mais bien au onzième ou peut-être au commencement du douzième. On trouvera plus loin, dans notre étude sur le quart de ton, à propos des épisèmes du fameux manuscrit digrapte, des preuves tellement invincibles de ce que nous disons ici, qu'il est désormais impossible d'opposer à cet égard, le moindre doute sérieux.

(1) *Gallia christiana*, t. II, *Ecclesia Tullensis*, passim.



TROISIÈME PARTIE.

REPRODUCTION DE QUELQUES PAGES EXTRAITES DE NOS

ÉTUDES SUR LA RESTAURATION DU CHANT GRÉGORIEN AU XIXe SIÈCLE (1).

Et relatives au manuscrit de Montpellier.

Pour que rien ne manque à notre compte rendu du manuscrit digrapte de Montpellier, nous terminerons le présent chapitre par quelques observations supplémentaires que nous lui avons consacrées en 1856 (2).

Voici ces observations : « Une fois lancé sur la voie de la vraie chronologie de l'*Antiphonaire de Montpellier,* je me suis souvent demandé si cette donnée ne pouvait pas aboutir à quelque grand fait musical du moyen âge.

« Ce fait, il m'a paru qu'on pouvait le faire coïncider avec la réforme du chant liturgique opérée par saint Bernard vers le milieu du douzième siècle.

« L'histoire ne permet pas d'invoquer une autre origine : la réforme de saint Bruno date, en effet, du onzième siècle; celle des Prémontrés remonte à l'an 1222, et a été exécutée par l'abbé Emon, ainsi que le constate le P. Lambillotte (3). Ce sont les seules réformes grégoriennes de cette époque, dont l'existence nous soit connue.

(1) Rennes et Paris, 1856, in-8° compact de XII-540 pages.

(2) Pages 489-494.

(3) *Clef des mélodies grégoriennes*, in-4°, 1851, p. 27.

« Le manuscrit de Montpellier doit avoir appartenu primitivement à quelque église de la Bourgogne : j'en vois la preuve dans une intercalation fort importante et très ancienne que l'on trouve folio 112 verso, et qui commence par ces paroles liturgiques : *In Jerusalem cœlestem urbem quo* (sic) *almus jubilat* BENIGNUS... Il en résulterait que Bouhier n'aurait fait qu'acquérir un vieux manuscrit provenant de la province où il était président à mortier, et cette province, c'est justement la patrie de la maison de Clairvaux.

« La physionomie générale de l'Antiphonaire de Montpellier vient d'ailleurs confirmer mes conjectures.

« Ce manuscrit, disposé en forme de *tonarius* complet, accuse une œuvre de remaniement, de correction, de classement, plutôt qu'une œuvre usuelle et pratique à l'usage des chantres. Les premiers feuillets surtout, où la main du copiste a écrit, effacé et écrit encore les premiers mots notés de chaque morceau liturgique d'après l'ordre des huit modes grégoriens, comme pour coordonner entre eux les différents matériaux de son vaste ouvrage, indiquent avec évidence quelque chose comme une restauration du chant religieux à l'époque où le manuscrit a été exécuté. Enfin, la double notation, l'une en neumes, l'autre en lettres, assez exacte quant aux neumes, mais très négligée quant aux lettres, nous montre que le rédacteur faisait en quelque sorte un travail préparatoire en vue d'un autre travail définitif et solennel.

« Plus je réfléchis à l'Antiphonaire de Montpellier, à l'époque où il a vu le jour et à la nature intime de la disposition de son contenu, plus j'incline à croire qu'il est véritablement la minute et la base de la restauration du chant liturgique exécuté par ordre de saint Bernard et sous les yeux mêmes de ce saint docteur.

« D'ailleurs, le président Bouhier ne possédait pas que ce précieux trésor provenant de Clairvaux. Lorsque j'étais à Montpellier, j'y ai découvert, à la bibliothèque de médecine de cette ville, de nombreux fragments d'un *Graduale*, très grand in-folio, écrit sur parchemin, dont les prédécesseurs de M. Kühnholtz s'étaient servis pour faire recouvrir une grande quantité de volumes de ce dépôt. Avant d'achever la destruction complète des feuillets qui restaient encore de cet ouvrage, le docteur Kühnholtz me con-

sulta, et ma réponse favorable fut, pour lui, un motif de plus de préserver d'une ruine complète un document qui me paraissait avoir la plus haute importance. Ce document se termine par ces mots : « *Hunc librum et alios similes ad requestam et procurationem Domni Petri, abbatis Clarevallis, scripsit et notavit frater Gervasius de Felleria, religiosus de Jardineto, Anno Dni* 1496. *Orate pro eis.* »

« Je n'avais vu les fragments de ce *Graduale* que quelques jours seulement avant mon départ de Montpellier, et, absorbé par d'autres soucis, il m'avait été impossible d'en rien copier. Heureusement pour moi, j'avais dans cette ville quelques bons et fidèles amis qui pouvaient me venir en aide dans cette circonstance. L'un d'entre eux, M. Alcide Paladilhe, docteur en médecine, musicien fort distingué, se mit, sur ma demande, à mon entière disposition, et me transcrivit, avec la patience d'un vrai paléographe, presque tout ce qui reste de la copie du frère *Gervasius de Felleria.*

« Ceci se passait en mai et en août 1853.

« Hé bien! je dois le dire : de 1150 à 1496, texte et chant se sont certainement modifiés chez les religieux de Clairvaux, mais, au fond, l'étude la plus patiente et la plus minutieuse m'a fait découvrir des analogies si frappantes et si profondes entre le *Graduale Cisterciense* de 1496 et l'*Antiphonaire de Montpellier,* qu'il m'est impossible aujourd'hui d'assigner à la découverte de M. Danjou une autre origine que celle de la réforme liturgico-musicale opérée par saint Bernard.

« Plus j'y réfléchis, plus je crois être dans la plus stricte vérité historique.

« J'ai vu, étudié et comparé entre eux les *Graduels* de tous les ordres religieux dont l'origine remonte au moyen âge. Tous se ressemblent au fond, mais ils offrent de nombreuses nuances qui permettent de les classer à coup sûr en catégories bien distinctes. Malgré l'identité fondamentale qui montre leur source commune, il ne reste pas moins évident que le chant des Chartreux, par exemple, n'est pas celui des Prémontrés, et que la liturgie musicale de Cluny diffère un peu de celle de Clairvaux.

« J'ai les documents sous les yeux; mais la thèse que j'ai à

soutenir n'exige pas le moins du monde que je prouve la légitimité de ma proposition. Il me suffit de l'énoncer, en laissant aux érudits le soin de la vérifier d'après les monuments archéologiques.

« Or les monuments sont là ; on peut les analyser, les étudier, les comparer.

« L'*Antiphonaire de Montpellier* est, dit-on, une copie authentique de l'œuvre de saint Grégoire ; mais ce manuscrit, selon moi, est peut-être le travail original même de la réforme de chant liturgique opérée par saint Bernard au douzième siècle.

« Or saint Bernard est l'ennemi déclaré du chant grégorien, comme nous le rappelle si spirituellement M. Adrien de la Fage dans son opuscule intitulé : *De la reproduction des livres de plain-chant romain*. « Saint Bernard nous apprend, dit M. de la Fage, « que les abbés de Cîteaux, voulant avoir de l'office chanté un « texte musical aussi pur que possible, s'adressèrent à Metz, où, « disait-on, se conservait l'ancien antiphonaire *grégorien;* on en « eut bientôt une copie, qui, tout exacte qu'elle était, ou peut-être « bien à cause de cela, trompa l'attente de tout le monde. On re- « connut que cet antiphonaire tant réputé était fort corrompu et « fort mal digéré, *vitiosum et incompositum nimis*. On s'en servit « toutefois pendant quelque temps, c'est-à-dire, jusqu'à ce que « l'on chargeât saint Bernard et les cisterciens les plus habiles dans « le chant d'en faire une revision générale. Ils se mirent au travail, « et nous apprenons comment et par quels motifs il fut procédé, « dans une Préface dont le rédacteur fut bien certainement saint « Bernard. L'ancien antiphonaire y est traité avec le plus extrême « mépris : de graves et nombreuses absurdités l'obscurcissent, *gra- « vis et multiplex offuscet absurditas;* c'est chose indigne pour des « réguliers de chanter les louanges de Dieu de façon si peu régu- « lière, *indigne videbatur qui regulariter vivere proposuerunt, hos « irregulariter laudes* Deo *decantare;* les reviseurs ont écarté toute « l'ordure de faussetés et toutes les licences illicites qu'y avait intro- « duites l'ineptie, *eliminata falsitatum spurcitia expulsisque illici- « tis ineptorum licentiis*. Quiconque examinera le nouvel antipho- « naire ne devra ni s'étonner ni s'offenser d'y rencontrer un chant « tout autre que ce qu'il a jusqu'alors entendu, *aliter quam hucus-*

« *que audierit,* et presque toujours différent, *in plerisque mutatum;* « si l'on a conservé de l'ancien antiphonaire quelques parties to- « lérables, ce n'est pas qu'elles n'eussent pu être traitées infiniment « mieux, *multo melius possent haberi;* enfin, ajoutent saint Bernard « et ses collaborateurs, la musique étant l'*art de bien chanter,* elle « rejette tout ce qui, au lieu d'exactitude, n'offre qu'irrégularité et « désordre, *Denique cum Musica sit* recte canendi scientia, *omnes* « *hujusmodi cantus a musica excluduntur, qui nimirum non recte* « *sed irregulariter et inordinate cantantur.* — N'oubliez pas, dit « en terminant M. de la Fage, que cet antiphonaire si maltraité « était la copie sans doute identique de celui de Metz, pour lequel « on professait alors une si grande estime, que l'on disait avoir « été envoyé à Charlemagne par le pape Adrien, et qui était, ajou- « tait-on, une copie exacte et authentique de celui de saint Gré- « goire (1). »

Dans le chapitre suivant, nous compléterons, par une quatrième et dernière partie, tout ce qui concerne la véritable signification musicale des épisèmes de l'*Antiphonaire de Montpellier;* et, comme à propos de ces épisèmes, on a invoqué un passage du *Micrologue* de Guido d'Arezzo, nous examinerons avec le plus grand soin ce passage lui-même, et nous terminerons en soumettant à la critique notre sentiment personnel.

(1) *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, pp. 16-17. Le texte latin de saint Bernard se trouve à la fin du volume de M. de la Fage, pp. 155-156. Si ce texte est curieux, l'analyse qu'en a faite le maestro moderne, et que l'on vient de lire, est fort curieuse aussi.



CHAPITRE X.

(Suite et fin du précédent.)

QUATRIÈME PARTIE.

DES *ÉPISÈMES* DE L'ANTIPHONAIRE DE MONTPELLIER ET DE LEUR VÉRITABLE SIGNIFICATION MUSICALE.

C'est à feu M. Alexandre-Joseph-Hydulphe Vincent que l'on doit la fameuse campagne qui a eu pour objectif le triomphe du *quart de ton*.

On sait que cet éminent helléniste et non moins éminent mathématicien a fait insérer, en 1847, dans la deuxième partie du tome XVI des *Notices et Extraits de manuscrits* publiés par l'Institut de France, de savantes recherches et des aperçus remplis du plus haut intérêt sur la musique des anciens Grecs.

Les deux points principaux sur lesquels M. Vincent fixa son attention furent l'existence des quarts de ton du genre enharmonique et de l'harmonie simultanée des sons dans l'antiquité, chez ces peuples.

M. Vincent ne cessa de faire de grands efforts pour introduire l'emploi des quarts de ton de ce genre enharmonique des Grecs dans notre musique actuelle.

Un événement inattendu vint bientôt ouvrir à son zèle un horizon nouveau : cet événement fut la mise en lumière de l'*Antiphonaire de Montpellier*.

Comme on l'a vu précédemment dans la reproduction de la

Préface de notre copie du manuscrit digrapte, nous avions constaté que certaines lettres de la notation dite boëcienne y sont quelquefois, souvent même, remplacées par des signes que M. Vincent nomma plus tard *épisèmes* ou *lettres supplémentaires*.

En 1854, le docte académicien publia, dans la *Revue archéologique* de Leleux (1), un article intitulé : *Emploi des quarts de ton dans le Chant Grégorien, constaté par l'Antiphonaire de Montpellier;* et, peu après, il fit paraître dans la même Revue (2), un *Supplément à une précédente note sur l'emploi des quarts de ton dans le chant liturgique.*

S'appuyant sur un passage du chapitre X du *Micrologue* de Guido, l'auteur essaie d'établir, par la comparaison des deux notations de l'Antiphonaire de Montpellier, que la signification des lettres dites boëciennes s'y « ABAISSE » quelquefois, formant ainsi des quasi-quarts de ton dans les intervalles qui ne sont distants que d'un demi-ton diatonique.

Citons d'abord le texte de Guido d'Arezzo; M. Vincent nous en donnera lui-même ensuite la traduction et le commentaire.

« *Subductio,* dit Guido, *appellatur diesis, et* (*est*) *medietas sequentis semitonii, sicut semitonium est medietas sequentis toni.*

« (*Quidam*) *faciunt quasdam subductiones in trito, quæ dieses appellantur, cum non oporteat eas in usum admittere, nisi supervenientibus certis locis... In nullo enim sono valet fieri excepto tertio et sexto; nam et si reperiatur in alio, penitus emendanda est.*

« *Hæc diesis quæ, sicut supra diximus, locum semitonii sumit, nusquam sumenda est nisi isto modo, cum tritus canitur, et tetrardus producendus est in proto, iterumque deponendus est in semetipso, vel in eodem trito, vel etiam magis infimo. Tunc tritus, qui præest tetrardo, protove, subducendus est modicum.*

« *Metitur autem* (*diesis*) *hoc modo. Cum a G ad finem feceris novem passus, reperisque* a, *tunc ab* a *ad finem partire per septem, et in termino primæ partis reperies primam diesim, inter* ♮ *et* c. *Mox secundus et tertius passus erunt vacui. Quartus vero tertii* (*sic*) *diesis obtinebit locum qui similiter erit inter* $\genfrac{}{}{0pt}{}{\natural}{\natural}$ *et* $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c}$

(1) Paris, t. XI, p. 362 et suiv.
(2) Paris, t. XII, p. 669 et suiv.

Modo simili a d *passus fiant totidem ad finem, moxque secundæ patebit locus, supradicto ordine, quæ erit inter* e *et* f. *Tunc revertens ad primam diesim, divide ad finem per quatuor, et primus item passus terminabit inter* e *et* f, *secundus inter* $^{\natural}_{\natural}$ *et* $^{c}_{c}$. *Reliqui vacant.* »

Voici la traduction que M. Vincent nous donne des lignes précédentes :

« La subduction, appelée diésis, est une *médiété* du demi-ton qui suit, comme le demi-ton est une *médiété* du son qui suit. (*C'est absolument comme si l'on disait : le diésis est un diminutif du demi-ton, comme le demi-ton est un diminutif du ton.*)

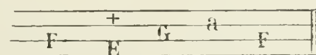
« . . . .

« Ce diésis qui, comme nous l'avons déjà dit, prend la place du demi-ton, ne doit jamais être employé autrement que de cette manière, savoir : lorsqu'on chante le troisième son (*tritus,* F = *fa*), et que le quatrième son (*tetrardus,* G = *sol*) [qui suit] doit être conduit [jusque] dans le premier (*protus,* a = *la*), puis ramené sur lui-même ou sur le même troisième son, ou encore sur un plus grave, — alors, le son F qui précède le G ou le *a,* doit être un peu baissé (1).

« Le diésis se mesure de la manière suivante. Faites *neuf* divisions (*passus*) depuis G jusqu'à la fin [c'est-à-dire la fin du *monocorde* : soit Z ce dernier point] : vous trouvez *a* [à la première division]; alors, partagez la distance de *a* à la fin en *sept* parties, et au terme de la première partie vous trouvez le premier diésis, entre ♮ et *c*. La seconde et la troisième division restent vacantes. La quatrième est la place du troisième diésis, qui est de même situé *entre* $^{\natural}_{\natural}$ *et* $^{c}_{c}$. Par le même procédé, faites ce même nombre de divisions [*sept*] depuis *d* jusqu'à la fin, et vous aurez la place du second diésis dans l'ordre déjà indiqué, *entre e et f*. Alors

(1) Exemple donné par M. Vincent :

(La croix posée sur la lettre E, indique le diésis).



Tritus. Subductio ou diésis Tetrardus. Protus. Tritus.

[comme moyen de vérification], revenant au premier diésis, divisez le reste jusqu'à la fin, par *quatre* : la première division se terminera de même entre *e* et *f*, et la seconde entre [illegible] et $^{c}_{c}$. Les autres divisions restent vacantes. »

D'après cette division enharmonique du monocorde fort bien établie mathématiquement par M. Vincent, il résulte que le diésis ou quasi-quart de ton n'avait lieu qu'entre les deux demi-tons de la gamme naturelle du chant de la liturgie, c'est-à-dire entre *mi-fa* et *si-ut* : « IN NULLO VALET FIERI *(diesis)*, EXCEPTO TERTIO ET SEXTO. » Quant à l'application pratique de ce principe par le docte académicien, nous avouons avoir beaucoup de peine à nous en former une idée bien juste, ou plutôt il est impossible de la comprendre, si l'on s'en tient aux conclusions de M. Vincent.

Dans un très savant ouvrage que l'on ne connaît pas assez et qui a pour titre : *Études et Recherches sur la Théorie et l'Histoire du Chant Grégorien*, par MM. Fraselle et Germain, prêtres et professeurs au séminaire de Bastogne (1), on trouve une dissertation des plus intéressantes sur la *subduction* dont parle le chapitre X du *Micrologue* de Guido d'Arezzo. Ces messieurs ne paraissent pas avoir eu connaissance des travaux de M. Vincent sur le sujet qu'ils abordent, et c'est ce qui donne, selon nous, un mérite de plus aux efforts qu'ils ont faits pour élucider une question des plus obscures de la musique du moyen âge.

Comme le diésis ou quasi-quart de ton s'obtenait par la subduction, il faut tout d'abord rechercher le sens général de ce mot. Et c'est ce que font MM. Fraselle et Germain.

La *subduction* est-elle un *abaissement* ou un *haussement?* Comme on l'a vu, M. Vincent est pour la première interprétation; nos deux auteurs sont pour la seconde. « La *subduction*, disent-ils, même dans le genre diatonique, consistait, chez les anciens, à hausser une note *d'un quart de ton, appelé dièse;* la subduction était employée pour les seules notes *ut* et *fa;* elle était d'usage dans le *tetrardus*, c'est-à-dire, dans les 7e et 8e modes. Il ne s'agit plus que de déterminer la valeur des quarts de ton : pour cela, nous devons nécessairement former le monocorde des anciens et y in-

(1) Namur (Belgique), Wesmael-Legros, 1857 et 1858, in-8° de 193 pages.

tercaler leurs dièses; par là nous pourrons calculer la valeur des intervalles

« d'*ut* haussé d'1/4 à *ré*,
« de *fa* haussé d'1/4 à *sol*.

« Comparant enfin ces intervalles à ceux que donne la musique moderne

« d'*ut* ♯ à *ré*,
« de *fa* ♯ à *sol*,

« nous trouverons qu'ils sont identiques, vu que leur différence n'égale qu'environ 1/26ᵉ de ton ou 1/3 de comma : or, le comma est considéré comme le plus petit intervalle que l'oreille puisse saisir. . . . .

« Au chapitre X du *Micrologue*, Gui dit que la subduction, appelée dièse, n'est permise que sur la 3ᵉ et la 6ᵉ note : *In nullo... sono valet fieri, excepto tertio et sexto*, c'est-à-dire sur *ut* et sur *fa*; car, malgré l'adjonction de Γ ou *sol*, Gui considérait A ou *la* comme la première note du monocorde, *in qua*, dit-il, *omnes antiqui fecerunt principium* (Microl. cap. 3), en sorte que les notes *ut* et *fa* occupaient la 3ᵉ et la 6ᵉ place :

« A, B, C, D, E, F... »
« *la, si, ut, ré, mi, fa...* »

« Dans quels cas, ajoutent MM. Fraselle et Germain, la subduction était-elle permise? Gui nous l'apprend dans la partie la plus obscure de son texte, dont nous allons chercher à pénétrer le sens.

« Voici ses paroles :

« *Igitur hæc diesis, sicut supra diximus, locum semitonii sumit, nusquam sumenda est, nisi isto modo, cum tritus canitur...* Donc, ce dièse prend la place du demi-ton et ne doit être employé dans le *tritus*, c'est-à-dire dans les 5ᵉ et 6ᵉ modes, que de cette manière. *Cum tritus canitur* : le sens de ces mots ne peut être qu'on chante un véritable *tritus*, mais bien qu'on descend accidentellement aux notes *fa* et *ut*, initiales des gammes du 5ᵉ et du 6ᵉ mode, comme la suite du texte va nous le montrer : *et tetrardus producendus est in proto, iterumque deponendus est in semetipso, vel in*

eodem trito, vel etiam magis infimo. Ce texte paraît devoir s'interpréter ainsi : On chante un *tetrardus,* un 7e mode qui a la gamme diatonique de *sol;* mais on étend cette gamme vers le *fa* inférieur, c'est-à-dire, qu'on descend dans la gamme du *protus* (1er mode) [*tetrardus producendus est in proto*], et l'on établit immédiatement un repos dans la gamme de 7e mode [*iterumque deponendus est in semetipso*], comme dans l'exemple suivant où l'on descend du *si* au *fa,* pour remonter du *fa* au *sol,* note finale du 7e mode, dont on dépasse ainsi la gamme : *si, la, sol, fa, sol,*

« [*Vel in eodem trito*] : repos sur le *fa.* Exemple :

« *si, la, sol, fa, fa,*

« [*Vel etiam magis infimo*] : repos sur le *mi.* Exemple :

« *si, la, sol, fa, mi.*

« Il en est de même pour un *tetrardus,* 8e mode, qui a la gamme diatonique de *ré :* il peut d'abord faire les mêmes repos que le 7e mode; ensuite, il peut dépasser la note inférieure *ré* de sa gamme, en descendant dans la gamme du *protus* (2e mode) d'un degré seulement et en venant faire un repos sur le *fa* du *tritus :*

« *sol, fa, mi, ré, ut, ré, fa,*

ou sur le *ré,* initiale de sa gamme. On aura de cette manière un repos sur le *fa* (*in eodem trito*) ou sur le *ré* (*in semetipso*).

« Cette interprétation du texte de Gui nous semble concorder avec ce qui suit : *tunc tritus, qui præest tetrardo, protove, subducendus est modicum,*

« [*Tritus, qui præest tetrardo*], c'est-à-dire la note *fa* du *tritus* (5e mode), qui est immédiatement sous le *sol* final du *tetrardus* (7e mode); ou l'*ut* du *tritus* (6e mode) placé sous le *ré* final du *tetrardus* (8e mode).

« [*Protove*], c'est-à-dire l'*ut* du *tritus* (6e mode), qui est sous la note *ré* du *protus* (1er mode).

« [*Subducendus est modicum*], c'est-à-dire que les notes *fa* et *ut* des exemples ci-dessus, *doivent être haussées d'un quart de ton,* comme nous l'avons vu plus haut, à la définition de la subduction.

« Ce texte de Gui est de la plus haute importance et prouve qu'au onzième siècle, les gammes diatoniques du chant grégorien subissaient d'autres modifications que le *si* ♭, puisque les notes *ut* et *fa* pouvaient, dans certaines circonstances, être haussées d'un quart de ton. »

MM. Fraselle et Germain offrirent respectueusement, à l'Académie royale de Belgique (classe des Beaux-Arts), leur travail dont nous venons de donner la substance à nos lecteurs. L'Académie nomma, pour l'examiner, une commission dont les membres étaient MM. Hanssens, Snel et Fétis. Celui-ci fut chargé par ses collègues de faire un Rapport qui parut dans le tome XIV (n° 4) des Bulletins de la docte Assemblée, et que MM. Fraselle et Germain ont inséré, pages 149 et suivantes de leur ouvrage, avec une Réponse audit Rapport.

Dans toute cette polémique, digne du plus haut intérêt, nous croyons qu'il faut tirer des conclusions un peu moins vaporeuses que celles qui se lisent dans les *Mélodies Grégoriennes* du R. P. Dom Pothier.

Ces conclusions, les voici textuellement, fidèlement et complètement copiées :

« Si l'on veut considérer l'épisème, dit le R. P., comme une note qui tient le milieu entre deux cordes formant demi-ton, nous pensons que ceci doit s'entendre seulement en ce sens que l'épisème appartiendra à la gamme des quarts de ton usités dans le discours. Les variétés d'intonation que nous remarquons dans la parole ne peuvent se ramener à une échelle déterminée, bien que cependant cette échelle existe et que les tons divers de la voix dans la parole soient soumis en réalité aux lois de la proportion, puisqu'il y a de ces inflexions dans le simple langage que notre oreille réprouve, d'autres qui lui plaisent. Les anciens, dont les exigences grammaticales au sujet de l'euphonie nous montrent combien ils étaient appréciateurs délicats des sons, ont pu en connaître quelque chose, et peut-être le genre enharmonique dont ils parlent, et qui pour eux n'est guère à la fin qu'une fantaisie de mathématicien, répondait-il à l'origine à cette musique du discours ordinaire. Il peut de fait se rencontrer, dans le cours des mélodies les plus précises, des passages qui semblent se rap-

procher du vague tonal du simple langage; passages où l'on peut voir les quarts de ton de la parole, sans que ce chant cesse d'appartenir au genre vraiment diatonique (1). »

Ces considérations de Dom Pothier sont loin de satisfaire notre curiosité archéologico-musicale. Tâchons d'en trouver d'autres, s'il se peut, qui soient de nature à répandre quelque lumière sur les débats soulevés à propos du quasi-quart de ton.

Suivant nous, il y a ici deux points qu'il est fort important de bien distinguer : c'est premièrement la question *considérée en elle-même;* c'est ensuite la question *considérée comme élément d'une restauration du vrai chant grégorien.*

Et d'abord, parlons de la question considérée en elle-même.

Les *épisèmes* du manuscrit bilingue de Montpellier portent-ils, dans leurs flancs, des marques calligraphiques de quasi-quarts de ton? — Oui, répondrons-nous; ils contiennent même « QUELQUE CHOSE DE PLUS ÉTONNANT ENCORE, » comme on le verra tout à l'heure.

Par quelle note du diagramme ou échelle générale des notes faut-il commencer le pointage pour trouver la place du *troisième* et du *sixième* son dont parle le chapitre X du Micrologue (*In nullo sono valet fieri, excepto tertio et sexto*)?

C'est par le *la* grave affirment MM. Fraselle et Germain, ce en quoi ils se trompent d'une manière étrange, puisque, dans le Micrologue, la division du monocorde diatonique sert de base à celle du monocorde enharmonique, et que la première note de ces deux monocordes est *sol* grave et non *la*.

Donc, le troisième son est *si*, et le sixième, *mi*, — avec leurs répliques, bien entendu. Dans le *Tonarium* de Montpellier, ce sont toujours ces deux notes que représentent des épisèmes, quand elles doivent être modifiées par le diésis, et non *fa* et *ut*, comme le prétendent ces Messieurs dans leur polémique si ingénieuse d'ailleurs. A coup sûr, ils auraient évité cet écueil, s'ils avaient

(1) Page 27.

connu et pu étudier à loisir les articles de M. Vincent et l'Antiphonaire digrapte.

En revanche, les très savants professeurs de Bastogne ont fort bien compris le procédé qui réalisait, au moyen âge, le diésis formant quart de ton. Ce procédé, c'était la *subduction*. Or, disent MM. Fraselle et Germain, la subduction *élevait* enharmoniquement, dans un intervalle de demi-ton, la note inférieure vers la note supérieure : elle *conduisait* cette note inférieure *sous* la supérieure pour la rapprocher de celle-ci d'à peu près un quart de ton.

M. Vincent, au contraire, suivi en cela par M. Fétis dans son *Rapport* insignifiant, diffus et terne, — M. Vincent, disons-nous, a prétendu que les notes *mi* et *si*, affectées de diésis, conservaient leur intonation « *fixe* », tandis que les notes placées un demi-ton au-dessus d'elles *descendaient* et *s'abaissaient* alors d'un quart de ton pour s'en rapprocher.

Le *Tonarium* de Montpellier va nous guider maintenant pour dissiper les erreurs graves commises par MM. Vincent, Fétis, Fraselle et Germain, dans les tentatives qu'ils ont faites au sujet de l'application *pratique* de la *théorie* du diésis.

Cette application pratique, fournie par le chapitre X du *Micrologue* lui-même, ne devait certainement pas être une énigme pour les musiciens du moyen âge, ni un défi à l'adresse de la postérité. Elle devait être facile à comprendre et n'exigeant point des dissertations à perte de vue pour en faire saisir le sens des trois lignes de texte qui la contiennent. Ceci est évident.

D'où vient donc que ces trois pauvres lignes sont un mystère pour nous modernes? C'est que l'érudition musicale contemporaine cherche ici, COMME EN BEAUCOUP D'AUTRES CHOSES, des hypothèses ambitieuses qu'elle impose à sa vanité, et n'en trouve aucune qui puisse modestement lui offrir un fil conducteur.

C'est cependant ce fil conducteur qu'il faut ici trouver, sous peine de transformer peut-être une goutte d'eau en un vaste océan...

Depuis de longues années, nous avons opiniâtrément étudié la question pratique de la subduction musicale engendrant le diésis. Nous l'avons étudiée avec le texte du chapitre X du *Micrologue*, d'une part, et, de l'autre, avec l'Antiphonaire digrapte. Un détail

de cet Antiphonaire, sans valeur en apparence, nous a mis enfin sur la voie que nous croyons être la seule vraie : c'est que le chapitre X ne permet de faire le diésis que sur les 3e et 6e sons [et leurs répliques], c'est-à-dire sur le *mi* et sur le *si*, tandis que l'Antiphonaire le place sur la lettre *h* précédée et suivie d'un *i* couché = *si bémol*. Exemple :

Nous savons bien que l'intervalle *la* ♮ — *si* ♭ constitue un demi-ton (et l'on ne nous fera point l'injure de nous accuser de ne pas le savoir); mais cet intervalle est une modification véritable du genre diatonique qui, pour être et rester rigoureusement pur, ne doit admettre d'autres demi-tons que ceux de *mi* ♮ — *fa* ♮ et *si* ♮ — *ut* ♮. Or, même dans la solmisation par les lettres dites à tort ou à raison *grégoriennes*, la note initiale de l'intervalle *la* ♮ — *si* ♭ ne se traduit jamais par e = *mi* ou par ♮ = *si*. Il le faut toutefois, si l'on veut s'en tenir à la division *enharmonique* du monocorde, indiquée dans le chapitre X du Micrologue, et si bien établie par M. Vincent dans la planche de son *Supplément à une précédente note*.

De guerre lasse, nous avions laissé de côté toutes nos tentatives restées infructueuses, lorsque, nous rappelant un jour que l'Antiphonaire bilingue avait été écrit au douzième siècle (on pourrait tout au plus le faire remonter au onzième), l'idée nous vint alors d'examiner si, par hasard, les *épisèmes* de ce codex ne concorderaient pas avec la solmisation par muances, LA SEULE EN USAGE ALORS DANS PRESQUE TOUTE L'EUROPE.

Voici le résultat de notre travail que nous ferons suivre de quelques observations nécessaires, quand nos lecteurs en auront pris connaissance :

TABLEAU DE LA SOLMISATION PAR HEXACORDES considérée dans ses rapports avec le TONARIUM de Montpellier.

Nos d'ordre par chiffres.	Nos d'ordre par lettres.	Désignation par heptacordes littérales.	Désignation par notes modernes.	Désignation par octaves.	Premier hexacorde par bécarre.	2e hexacorde par nature.	3e hexacorde par bémol.	4e hexacorde par bécarre.	5e hexacorde par nature.
15	p	aa							6 LA
14	o	g							5 SOL
13	n	f							4 FA
12	m	e		Deuxième octave.				6 LA	3 MI (⅃)
11	l	d					6 LA	5 SOL	2 RÉ
10	k	c					5 SOL	4 FA	1 UT
9	i	♮						3 MI (ᒣ)	
	I								
	i	b					4 FA (/)		
8	h	a				6 LA	3 MI (Γ)	2 RÉ	
7	g	G				5 SOL	2 RÉ	1 UT	
6	f	F				4 FA	1 UT		
5	e	E			6 LA	3 MI (⊣)			
4	d	D		Première octave.	5 SOL	2 RÉ			
3	c	C			4 FA	1 UT			
2	b	B			3 MI (⊢)				
1	a	A			2 RÉ				
	Γ	Γ			1 UT				

Si, dans le précédent tableau, il n'y a que cinq hexacordes, la raison bien simple en est que l'Antiphonaire de Montpellier admet une échelle générale de quinze sons seulement, et encore faut-il, pour compléter le premier hexacorde grave, y ajouter au début le *gamma grec,* comme le font du reste tous les didacticiens du moyen âge, à l'exemple de Guido d'Arezzo.

Chacun de ces cinq hexacordes, dans le *tonarium* bilingue, a un épisème particulier qui remplace la lettre représentative du *tritus* = *mi,* chaque fois que cette note doit être modifiée par le diésis. Le manuscrit est *énormément* fautif en cette occasion; mais il est très facile de corriger les erreurs calligraphiques qu'il contient, comme on le verra tout à l'heure.

L'épisème y est ou doit être alors ainsi formé :

⊢	au lieu de *b*	, pour le premier hexacorde grave par bécarre;
⊣	au lieu de *e*	. pour le deuxième hexacorde par nature;
┌	au lieu de *h*	, pour le troisième hexacorde par bémol;
┐	au lieu de l'*i* droit	. pour le quatrième hexacorde par bécarre.
┘	au lieu de *m*	, pour le cinquième et dernier hexacorde par nature.

Chose digne de remarque : le chapitre X du Micrologue, après avoir enseigné que le diésis n'affecte que le troisième et le sixième son de l'échelle générale (y compris leurs répliques, toujours bien entendu), ne parle plus que du troisième son (*tritus*), lorsqu'il s'agit de la pratique légitime du diésis. Cette restriction serait inexplicable, incompréhensible même, si l'on ne se rappelait que, dans la solmisation par *muances* ou *changements d'hexacordes,* la note *si* était TOUJOURS nommée *mi* qui en remplaçait l'appellation : « UT, RE, MI, FA, SOL, LA, TOTA EST MUSICA! » De même encore, l'Antiphonaire de Montpellier serait pour nous une énigme lorsqu'il emploie la lettre *h* diésée et accompagnée d'un *i* couché, si l'on n'avait pas l'hexacorde par bémol, hexacorde dans lequel le *si bémol* représente un *fa,* note fixe et la lettre *h,* un *mi* que l'on peut ou non affecter de diésis.

Ce sont là des preuves d'une évidence incontestable en faveur de notre manière de voir.

Quant aux explications « *un peu entortillées* » dont se sert le chapitre X du Micrologue pour nous dire en quelles circonstances il faut diéser le *tritus* (*mi* = *si*), l'Antiphonaire digrapte, *sauf erreur de copie,* en marque toujours l'épisème de cette manière : c ⊢ c, — f ⊣ f, — si ♭ (*I*) ⌐ si ♭ (*I*), — k ⌝ k, — m ⌟ m. Lorsque le *tritus* est le *mi* d'un hexacorde, la note supérieure est alors un *fa* (*tetrardus*) ; lorsqu'il représente un *si*, la note supérieure de ce *si* est le *protus* ou première note *ut*, synonyme de l'hexacorde voisin *avec lequel il peut s'associer par légitime succession* (1). Dans ce cas, *fa* étant synonyme d'*ut*, le Micrologue a raison de dire : *tetrardus protusve*.

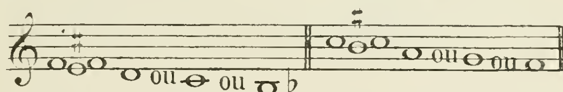
D'après ce qui précède, et en nous autorisant de l'Antiphonaire de Montpellier, la note épisémée *mi* = *si* se trouvait toujours, *comme attractive,* entre les notes hexacordales *fa* et *fa*.

Après le deuxième *fa* = le deuxième *ut*, encadrant le *mi* = *si* diésé, le tetrardus *fa*, synonyme du protus *ut*, pouvait être suivi :

1° Ou d'un *fa* = *ut* : (2)

2° Ou d'un *mi* = *si* naturel :

3° Ou enfin d'une note plus basse que *mi* = *si* :



Dans le premier cas, le *tetrardus protusve* se résolvait *in semetipso;* dans le deuxième cas, *in eodem trito,* mais non diésé ; et, enfin, dans la troisième hypothèse, *vel etiam infimo*.

Telle est notre interprétation des épisèmes de l'Antiphonaire de Montpellier, et du diésis par subduction d'après le chapitre X du Micrologue de Guido d'Arezzo. Les détails qu'on vient de lire, nous ont paru nécessaires. Si l'érudition daigne approuver le ré-

(1) Voir l'intéressant opuscule intitulé : *De l'altération ou du demi-ton accidentel dans la tonalité du Plain-Chant*, par l'abbé Lhoumeau, maître de chapelle de Saint-André de Niort (Niort, L. Clouzot, 1879, in-8°, pp. 28-29). M. l'abbé Lhoumeau n'a fait que développer ici l'admirable article de M. l'abbé Stéphen Morelot sur la Solmisation par nuances.

(2) Il est inutile de dire que le signe ♯ que nous employons n'a pas la signification de notre ♯ moderne.

sultat de nos recherches, le système de M. Vincent et celui des doctes professeurs de Bastogne, de même que l'âge de l'Antiphonaire bilingue, seront désormais des questions irrévocablement jugées. Nous attendons avec une soumission parfaite, mais aussi avec une certaine confiance, le verdict de la science contemporaine ou future...

Quoi qu'il en soit, qu'on entende le diésis comme on le voudra, ou comme le prétend M. Vincent, ou à la manière de MM. Fraselle et Germain, ou selon nos explications personnelles qu'on vient de lire, une chose est certaine : c'est que LE DIÉSIS NE PEUT ÊTRE D'AUCUN SECOURS POUR UNE RESTAURATION DU VRAI CHANT GRÉGORIEN A L'USAGE DE NOS OREILLES MODERNES, si l'on s'arrête à l'idée du *quart de ton,* puisque M. Vincent lui-même dit : « JE CROIS, AVEC TOUS LES ARCHÉOLOGUES, QUE SAINT GRÉGOIRE REJETAIT DE LA PRATIQUE DU CHANT TOUT CE QUI S'ÉCARTAIT DE LA SÉVÉRITÉ DU GENRE DIATONIQUE (1). »

Si, au contraire, on adopte la thèse de MM. Fraselle et Germain, que nous croyons complètement erronée, mais qu'ils ont soutenue avec une habileté rare, la question de l'emploi de l'*ut* ♯ et du *fa* ♯, dans la mélopée vraiment grégorienne, n'y gagnerait guère, puisque cet emploi est prouvé par d'autres documents clairs, certains et nombreux, tandis que le chapitre X du Micrologue n'est, « *en cette occasion,* » qu'une autorité fort obscure et fort contestable.

On vient de voir, quelques lignes plus haut, que M. Vincent n'admettait point le diésis ou quasi-quart de ton dans le chant « *grégorien* » proprement dit; mais telle n'est pas l'opinion de M. l'abbé F. Raillard. Depuis plusieurs années, ce musicologue à qui l'on ne peut refuser une science réelle, fait d'inouïs efforts pour introduire, même dans les cantilènes de saint Grégoire, la pratique impraticable du diésis tel qu'il l'entend. Nous disons : *tel qu'il l'entend,* parce que personne ne l'entend comme lui. M. Vincent cherchait péniblement à reconstruire quelques pauvres lignes presque effacées de l'Antiphonaire bilingue, pour prouver que la subduction du diésis doit se traduire par l'*abaissement tonal* du
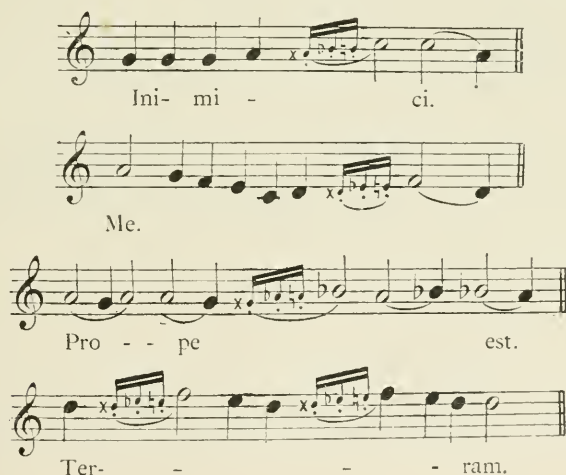
(1) *Supplément à une précédente note,* etc. (dès les premières lignes).

fa vers le *mi*, ou de l'*ut* vers le si, —abaissement d'une note fixe qui sera toujours un mystère pour nous et que M. Raillard n'admet pas non plus; mais celui-ci, à ce qu'il paraît, n'y va point de main morte. Il a horreur du *fa* diésé et de l'*ut* diésé à la façon des modernes, parce que le genre chromatique, exclu du chant *véritable* de saint Grégoire, donnerait à celui-ci « une expression de mollesse qui ne lui convient pas (1) »; mais, chose étrange, « la dureté du genre diatonique y a été tempérée par un mélange *discret* et *modéré* du genre enharmonique (2), » et M. Raillard ajoute, à ce mélange, des successions chromatiques qu'il réprouve cependant!!!

Comment concilier tout cela?...

Notre accusation est tellement grave, que nous devons la justifier ici par des citations.

Ouvrons donc, à tout hasard, les deux volumes ou livraisons grand in-8° que M. l'abbé Raillard a fait paraître, en 1880 (3), sousle titre de : *Chants de l'Église rétablis sous leur forme primitive;* on y verra d'innombrables passages comme ceux-ci (4) :
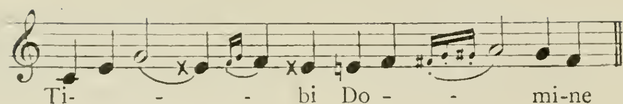


(1) *Mémoire explicatif sur les chants de l'Église, rétablis dans leur forme primitive*, par M. l'abbé F. Raillard, membre de la Société de Saint-Jean (Paris, au bureau de l'auteur, 18, rue du Dragon, 1882, in-8° de 43 pages avec une planche. Cette brochure, publiée d'abord dans la *Revue de l'Art chrétien*, a été reproduite, sauf la planche, même année, dans la *Musica sacra* de M. Aloys Kunc, à Toulouse.

(2) *Ibidem.*

(3) Paris, imprimerie de Pillet et Dumoulin, 5, rue des Grands-Augustins.

(4) La petite croix renversée indique, d'après M. Raillard, un quart de ton affectant la note qui la suit.



Non seulement M. l'abbé Raillard emploie le diésis d'une façon qui ne s'accorde en aucune manière avec le chapitre du *Micrologue* et l'*Antiphonaire de Montpellier,* mais encore, par une contradiction manifeste de sa part avec ses propres doctrines, il fait des suites chromatiques qu'il réprouve et que réprouve formellement aussi le chapitre VIII du même *Micrologue,* où Guido d'Arezzo dit : *Utram* ♭ *et* ♮ *in eadem neuma non jungas* (1). »

Si c'est là ce que M. Raillard propose à l'admiration des archéologues et à la pratique des chantres pour rendre aux mélodies grégoriennes LEUR BEAUTÉ NATIVE; nous croyons, nous, que l'adoption de pareilles monstruosités, dignes des miaulements de ce qu'on appelle *la musique arabe* (2), amènerait la chute immédiate et définitive de notre chant liturgique européen...!

(1) Voir les judicieuses et incontestables explications du P. Lambillotte (*Esthétique*, p. 148), et celles de MM. Fraselle et Germain (*Études et Recherches sur la théorie et l'histoire du chant Grégorien*, pp. 114-115). — M. Fétis n'a point compris ce passage de Guido d'Arezzo, lorsqu'il a dit que, d'après ce maître, « on ne met pas *dans le même chant* le bémol et le bécarre ». (*Histoire gén. de la Musique*, tome IV [1874], p. 290.)

(2) « Les divisions et les subdivisions des tons de la musique arabe sont en intervalles si petits et si peu naturels, que l'ouïe ne peut jamais les saisir avec une précision très exacte, ni la voix les entonner avec une parfaite justesse (*De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, par Villoteau, Paris, 1846, in-8°, tome II, *p.* 10). »

CHAPITRE XI.

DU RHYTHME GRÉGORIEN D'APRÈS HUCBALD, SAINT ODON DE CLUNY ET GUIDO D'AREZZO.

En septembre 1883, un congrès musical européen s'est réuni dans la ville d'Arezzo (Italie), en l'honneur du moine Guido, l'un des plus célèbres enfants de cette charmante cité, et, bien certainement, la plus immense gloire musicale de l'Europe, à partir des premières années du onzième siècle, pendant tout le moyen âge.

Ce congrès, qui avait fait naître tout d'abord de grandes espérances dans le monde artistique, n'a malheusement laissé après lui que des traces d'incontestables déceptions.

On aurait dû se contenter d'y élever un monument *matériel, musical* et *littéraire* à la mémoire de Guido, et laisser de côté toute espèce de *pronunciamento* plus ou moins timide, plus ou moins avoué, en faveur de tel ou tel système de restauration du chant grégorien; car, on a beau dire aujourd'hui le contraire : si la glorification de l'immortel religieux a été le prétexte de la lettre d'invitation adressée aux congressistes, l'adoption définitive d'une édition liturgico-grégorienne en formait certainement le *post-scriptum.*

Nous croyons faire ici chose fort utile et sérieuse en mettant sous les yeux de nos lecteurs une partie de ce que, selon nous, le Congrès d'Arezzo aurait dû réaliser en faveur du moine de Pompose.

Le grand intérêt artistique qui devait attirer l'attention des congressistes, était évidemment l'examen des travaux de ce moine, et, parmi ces travaux, ceux qui ont surtout rapport au rhythme

du chant grégorien, question qui préoccupe au plus haut point les archéologues actuels.

Guido a parlé un peu partout, dans ses œuvres, de la question du rhythme grégorien; mais il l'a fait d'une manière plus spéciale, *dit-on*, dans le XV[e] chapitre du *Micrologue*.

Or, ce chapitre contient-il l'exposé de la doctrine personnelle de cet auteur, ou n'est-il qu'une copie et comme un écho de celle qui lui est parvenue par le canal de didacticiens plus anciens que lui?

Il importe de le savoir, car si Guido n'est ici qu'un simple copiste, un simple écho, l'on ne doit pas trop le glorifier personnellement en cette occurrence; si, au contraire, les théories qu'il émet sont bien de lui, — exclusivement de lui, — il faut lui en tenir un compte exceptionnel, mais se bien garder cependant de les mettre à l'actif de l'enseignement authentique et irréfragable de saint Grégoire.

Nous allons donc, dans ce chapitre, essayer de dégager la vérité de toutes les erreurs bibliographiques qui peuvent s'être produites autour des célèbres noms de :

HUCBALD, — ODON DE CLUNY, — GUIDO D'AREZZO.

Ce n'est qu'après ce travail de critique préparatoire, que nous donnerons le texte, la traduction, et, d'après un grand nombre d'auteurs, les commentaires du quinzième chapitre du *Micrologue* dont on parle tant aujourd'hui, mais, selon nous, sans trop savoir en définitive de quoi l'on parle.

§ I.

HUCBALD DE SAINT-AMAND.

Moine à l'abbaye de Saint-Amand, dans l'ancien diocèse de Tournay, Hucbald naquit, paraît-il, vers 840, et fut l'un des plus célèbres musiciens de son siècle.

Dom Martin Gerbert a inséré, dans le 1[er] tome de ses *Scriptores de Musica*, et l'abbé Migne a reproduit, dans le tome CXXXII[e]

de sa *Patrologie latine*, les ouvrages suivants sous le nom d'Hucbald :

1° *Liber de harmonica Institutione;*

2° *Musica Enchiriadis;*

3° *Scholia Enchiriadis;*

4° *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis.*

M. Fétis fait une observation fort importante, dans sa *Biographie universelle des Musiciens* (article *Hucbald*), à propos du premier des traités dont nous venons de transcrire les titres : « Si cet ouvrage, dit-il, est d'Hucbald, CE QUI NOUS PARAIT DOUTEUX, il doit appartenir à sa jeunesse, et IL N'Y A RIEN DE COMMUN entre ce premier ouvrage et celui qui lui appartient INCONTESTABLEMENT (sic), et qui a pour titre : *Musica Enchiriadis.* »

Selon M. de Coussemaker, « Dom Martin Gerbert a publié le premier traité [*du moine de Saint-Amand*] d'après un manuscrit de la bibliothèque de Strasbourg, conféré avec un autre de la bibliothèque Malatestiana de Césène. Quoique le titre attribue positivement cet ouvrage à Hucbald, quelques auteurs doutent qu'il soit de lui. »

Et M. de Coussemaker ajoute qu'il n'est cependant pas éloigné de croire que l'*Institution harmonique* a réellement Hucbald pour auteur (1).

Le P. Lambillotte va plus loin, dans son *Esthétique... du Chant Grégorien* où il examine cet ouvrage avec une admiration complète et sans le moindre nuage. Il y voit le germe des inventions qui s'introduisent dans l'art après le moine de Saint-Amand, conclut que ce moine était réellement un homme de génie, et s'écrie : « Le PREMIER (sic), Hucbald nous donne l'*idée* de noter les livres de chant *par la notation alphabétique unie à la notation usuelle :* idée réalisée plus tard par saint Odon de Cluny; le PREMIER, il songe à établir des lignes où se trouvent des tons et demi-tons bien distincts; enfin, il pose les bases d'un système de *solmisation,* en prenant certaines syllabes d'antiennes, pour fixer dans l'oreille la valeur tonale des différents sons de la gamme, ce que

(1) *Mémoire sur Hucbald et sur ses Traités de Musique* (Paris. Techener, tirage à part numéroté à la presse, exemplaire portant le n° 19, 1841, grand in-4°, p. 48).

Cet exemplaire n° 19 a fait partie de la bibliothèque musicale de l'illustre M. Lemmens.

Gui d'Arezzo réalisa deux siècles plus tard. *Celui-ci est honoré dans tout l'univers pour ces inventions, et Hucbald est à peine connu, même dans sa patrie* (1). »

Nous en demandons bien pardon à la mémoire du bon P. Lambillotte : si ce qu'on vient de lire était exact, le moine de Pompose n'aurait qu'une réputation énormément surfaite, puisqu'il n'aurait rien inventé, et ce n'aurait vraiment pas été la peine de lui consacrer, en plein dix-neuvième siècle, l'honneur d'un *Congrès musical européen*...

Fort heureusement pour Guido d'Arezzo, le P. Lambillotte (ou plutôt son éditeur posthume le P. Dufour) ajoute que le moine Hucbald a aussi donné, dans son *Institution harmonique,* LA PREMIÈRE IDÉE DU SYSTÈME DE SOLMISATION PAR MUANCES... HEXACORDALES. Or, cette seule assertion met à néant toutes les revendications que l'on pourrait formuler en faveur d'Hucbald, considéré comme auteur du traité qui nous occupe.

Dans la musique européenne, les muances hexacordales ne datant que du onzième siècle, il serait tout à fait absurde d'en faire honneur au moine de Saint-Amand qui est mort en 930, 931 ou 932.

Donc Hucbald n'est certainement pas l'auteur de l'*Institutio harmonica,* ou des trois opuscules qu'on a publiés sous ce titre, bien que nous l'ayons cru nous-même pendant longtemps, grâce à l'influence doctrinale de Dom Gerbert.

L'est-il davantage de la *Musica Enchiriadis* et des *Scolies* de cet ouvrage?

M. Fétis, on vient de le voir plus haut, répond : « INCONTESTABLEMENT ». Et M. de Coussemaker ajoute à cette affirmation un triomphal *Amen* (2).

A notre tour, nous répondrons aujourd'hui envers et contre tous : « *Pas si incontestablement qu'on affecte de le croire et de le dire.* »

Notons d'abord que l'*Enchiriadis* se trouve dans un grand

(1) *Esthétique*, p. 111.

(2) « Contendunt quidam Hucbaldum non omnia scripsisse opera quæ ei assignat Gerbertus (tom. I. pp. 103-229); eum autem auctorem esse tractatus cui titulus : *Musica Enchiriadis.* NEMINI DUBIUM EST (Coussem. *Scriptores*, tom. II. p. VII). »

nombre de manuscrits de France, d'Italie et d'Allemagne, *mais toujours anonyme, excepté dans deux :* celui de la bibliothèque *Magliabecchiana* de Florence, où il est intitulé : *Enchiriadis Ucbaldi francigenæ,* — et le n° 7202 de la Bibliothèque nationale de Paris, sous le titre d'*Enchiriadon Musicæ, authore Ucbaldo francigena* (1).

En parlant du *Commentaire* qui, dans tous les manuscrits, suit immédiatement l'*Enchiriadis* dont il vient d'être question, M. de Coussemaker croit que ce traité n'est pas un ouvrage tout à fait distinct du précédent. « On peut, dit-il, le regarder au contraire comme son complément ». Selon M. de Coussemaker, s'il pouvait y avoir des doutes à cet égard, ils disparaîtraient devant le témoignage de Sigebert de Gemblours qui déclare qu' « Hucbald a écrit sur la musique un Manuel dialogué entre un élève et son maître, divisé en trois livres et contenant un grand nombre de règles relatives à cet art. »

Donc, s'écrie M. de Coussemaker, le *Commentaire* a aussi Hucbald pour auteur (2).

Examinons d'abord l'autorité de Sigebert de Gemblours, que M. de Coussemaker a cité d'une manière on ne peut plus inexacte.

Sigebert a composé son livre, en forme de *Catalogue,* contenant la liste des écrivains ecclésiastiques depuis les origines chrétiennes jusqu'en l'année 1111, date de sa mort.

On peut voir ce *Liber de Scriptoribus ecclesiasticis* dans la *Patrologie latine* de l'abbé Migne, tome CLX, coll. 547-592.

Sigebert (chap. CVII, année 803) parle vaguement d'Hucbald : il excellait, dit-il, dans les arts libéraux, a écrit le chant liturgique de beaucoup d'offices de saints (*cantus multorum sanctorum*), et a même composé un livre *de Arte musica* (3).

Au chapitre CVIII, il fait mention de l'abbé Notger (année 804), qui, lui aussi, écrivit un traité de musique.

Et enfin, au chapitre CIX, on trouve un détail que M. de Coussemaker a passé sous un prudent silence. Là, Sigebert indique, comme étant un véritable auteur en chair et en os, un nommé

(1) Coussemaker, Mémoire cité, p. 60.
(2) *Ibid.*, pp. 78-79.
(3) *Patrologie.* Migne, vol. cité, col. 571.

ENCHIRIADES, et dit sans sourciller : « *Enchiriades, sub persona discipuli interrogantis et magistri respondentis, scripsit dialogum* de Ratione Musicæ, *et in tribus libris multiformes regulas explicuit* (1). »

Évidemment, depuis le chapitre CVII au chapitre CIX, depuis Hucbald jusqu'à « MONSIEUR ENCHIRIADES », Sigebert justifie pleinement ce que disent de lui les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France*, à savoir que ses dates chronologiques fourmillent d'inexactitudes, et qu'il manque absolument de critique, DÉFAUT PARDONNABLE, ajoutent-ils avec charité, A UN AUTEUR QUI A ÉCRIT DANS UN SIÈCLE OU CETTE SCIENCE ÉTAIT EXTRÊMEMENT RARE. . . . . (2).

Nous croyons, avec M. de Coussemaker, que l'*Enchiriadis* et les *Scholia* ne forment qu'un seul ouvrage et appartiennent à un seul auteur; mais nous sommes persuadé que cet auteur n'est pas Hucbald.

Pendant quelque temps, nous avons donné à deux auteurs la paternité respective de ces deux ouvrages. Pour nous, l'*Enchiriadis* appartenait à Hucbald; et, trompé par une indication bibliographique du docteur Pietro Lichtenthal (3), nous nous sommes imaginé de bonne foi que les *Scholia* pouvaient bien avoir été rédigés par un certain Fortunatianus dont on conserve un manuscrit du dixième siècle à la bibliothèque de Saint-Émeran, de Ratisbonne (Bavière). Or, renseignements pris, nous pouvons affirmer aujourd'hui que le docteur Lichtenthal a été inexact; les *Scholia* dont il parle n'ont aucun rapport à la musique : ils sont exclusivement relatifs à la rhétorique et portent le titre de *Scholia Enchiriadis artis rhetoricæ*. Ces *Scholia* ont été imprimés plusieurs fois, et en dernier lieu, dans la collection des *Rhetores minores latini* (Leipzig, 1863, pp. 79-134).

Le manuscrit 325, F. 3, 2, in-4° sur vélin (4), de la bibliothèque communale de Valenciennes, a été pour nous un trait de lumière

(1) *Id., ibid.*

(2) Tome IX, pp. 543 et suiv.

(3) *Dizionario e Bibliografia della musica* (Milano, 1826, in-8°, tome IV et dernier, p. 468).

(4) Et non F. 3, 2, comme le dit M. de Coussemaker, dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, p. 21.

sur le véritable auteur de l'*Enchiriadis* et des *Scholia* attribués à Hucbald jusqu'à présent.

En octobre 1881, nous avons eu le bonheur d'étudier, à Valenciennes même, ce très précieux manuscrit qui provient, *il ne faut pas l'oublier*, de l'ancienne abbaye de Saint-Amand, et contient, depuis le folio 42 jusqu'au folio 79, le texte des deux ouvrages qui nous occupent.

Cédons ici la parole à M. J. Mangeart qui a publié, en 1860, un excellent *Catalogue descriptif et raisonné des manuscrits de la bibliothèque de Valenciennes*, dont il était alors le conservateur (1). « Le titre *Incipit commentum musicæ artis ex opusculis Boètii excerptum et a venerabili abbate* NOGERO (2) *elaboratum* est bien celui, dit-il, qui se lit au feuillet 42 de notre codex, en lettres onciales du même âge, et qui est répété au verso du même feuillet en lettres minuscules rouges du douzième siècle (3), avec cette différence pourtant qu'ici le mot *Nogero* est écrit *Otgero* (4). »

Si l'on en croit l'érudit M. Mangeart, la rédaction des deux ouvrages appartiendrait à *Notker Balbulus* qui naquit dans la première moitié du neuvième siècle, et fut moine de Saint-Gall.

Il nous est impossible d'épouser cette opinion, parce que si l'on s'en réfère au codex de Valenciennes, l'auteur de ce manuscrit a été *un vénérable abbé*, et que Notker Balbulus, très vénérable par lui-même, ne l'a jamais été par aucune dignité *abbatiale*.

Il y a bien, dans l'histoire du célèbre monastère de Saint-Gall, un autre Notker surnommé *Labeo*, appelé aussi le *teutonique* ou l'*allemand*, qui vivait vers l'an 1036 (5). Si célèbre musicien qu'on le suppose et qu'il a été bien réellement, lui, non plus, n'a jamais été le *venerabilis abbas* d'aucun couvent.

Donc il faut trouver un « VÉNÉRABLE ABBÉ » dont le nom se rapproche le plus possible de celui de *Nogerus* ou d'*Otgerus*, et ne pas oublier qu'au moyen âge les désignations patronymi-

(1) Paris, Techener; — Valenciennes, Lemaire, in-8°.

(2) Le catalogue met ici entre deux parenthèses : *Nogero* (*seu Otgero*).

(3) Pourquoi M. de Coussemaker dit-il DIXIÈME SIÈCLE? Est-ce pour le besoin de sa cause ??? Dans ce cas, SELON NOUS, elle serait paléographiquement bien malade; et, en effet, elle l'est absolument.

(4) P. 334 du *Catalogue*.

(5) *Histoire de l'École de Chant de Saint-Gall*, par Dom Schubiger, chap. X.

ques étaient excessivement négligées sous le rapport orthographique; mais il faut surtout se bien souvenir qu'à cette époque on ne donnait le titre d'ABBÉ qu'A BON ESCIENT, et que la qualification de VÉNÉRABLE ne se prodiguait pas comme une obséquiosité vulgaire... Il fallait pour l'obtenir une grande sainteté de vie.

M. Cromback, très érudit conservateur actuel de la bibliothèque de Valenciennes, nous a fait l'honneur de rechercher, pour nous, quel pourrait être l'Otger dont le nom figure en tête du manuscrit dont il s'agit, et, le 17 novembre 1882, il nous écrivait les gracieuses lignes suivantes : « J'ai fait de nombreuses recherches, soit dans le *Mémoire sur Hucbald* de M. de Coussemaker, soit dans l'*Histoire littéraire* des Bénédictins, soit dans le précieux ouvrage de Gerbert, soit dans l'*Histoire de Saint-Amand* par M. de Cournaceul, soit enfin dans l'*Histoire* manuscrite de Saint-Amand par le moine Landelin de la Croix, et rien ne m'autorise à dire : *L'ouvrage dont nous parlons est bien d'Hucbald.* Pourquoi ne pas prendre à la lettre le titre : *Incipit commentum musicæ artis ex opusculis Boëtii excerptum et a venerabili abbate Ogero elaboratum?* c'est-à-dire, une compilation extraite des ouvrages de Boëce sur la musique, et dont l'auteur est Otger. Quel est cet Otger? Je trouve, comme contemporain d'Hucbald, un doyen de Saint-Quentin, devenu évêque d'Amiens, et mort en 928 à l'âge de cent et un ans; il était poète, ce qui est bien près du musicien. — Aucun des quatre-vingt-quatre abbés de Saint-Amand n'a porté ce nom... »

Il y a aussi un comte Rotger, abbé de Saint-Amand, qui gouverna ce monastère jusqu'à la seconde année du règne de Louis-d'Outremer, c'est-à-dire jusqu'en 937, selon Dom Mabillon (1).

(1) « Rotgerus, comes atque memorandus abbas Elnonensis monasterii, quem Rotgarii, comitis Laudunensis filium Mabillonius autumat, a Rodulfo rege præceptum obtinuit quo Vidinium villam comitatus Austrobatensis juxta Scaldim fluvium, et villam pagi Tornanensis Antuinium, ad refocillandam fratrum indigentiam deputari curavit. Datum idus aprilis, indict. XIII, anno secundo regnante Rodulpho rege gloriosissimo, hoc est 924. Ejusdem Rotgerii abbatis tempore, Lictardis matrona Deo sacrata post decessum senioris sui Odonis. quasdam res proprietatis suæ tradit monasterio Elnonensi, ubi præsul Amandus corpore requiescit. cujus loci rector præesse dignoscitur Rotgerius comes. post ipsum quoque dilectus filius meus, inquit Liedricus monachus et ejusdem loci præpositus. Præfuit autem Rotgerius ad annum saltem secundum Ludovici Transmarini, hoc est 937 ex Mabillonio, qui merito falsi redarguit, Rotgerio mortuo. abbatiam vacasse viginti

N'oublions pas de citer ici Notger, neveu de l'empereur Othon Ier, moine, puis prévôt ou prieur claustral de Saint-Gall, et enfin évêque de Liège au onzième siècle, homme éminent, s'il en fut, par ses vertus et par sa science. Gesner compte au nombre des écrits de Notger un *Recueil de Séquences,* ainsi qu'un *Traité sur la Musique et la symphonie.* « Mais il est visible, disent les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France* (tome VII, p. 215), que Gesner confond notre prélat avec Notker-le-Bègue, à qui cet ouvrage appartient. »

Nous mentionnerons enfin un autre personnage indifféremment nommé *Theutgerus,* — *Theodgerus,* — *Teogerus,* — *Theotgerus,* — *Dietgerus,* — *Dieggerus,* etc. Né dans l'est de la France à une date que l'on n'indique point, il fut le plus illustre comme le plus connu disciple de Manegaud ou Manegold de Lutenbach (1). Il passa ensuite à l'école de Saint-Guillaume abbé d'Hirsauge, où il fit l'office de correcteur des livres qu'on y copiait, et se rendit l'un des plus savants hommes de la fin du onzième siècle et du commencement du suivant (2). L'abbé Guillaume lui confia la dignité de prieur de Reichenbach. En 1080, Théoger fut élu abbé de Saint-Georges dans la Forêt-Noire. Après avoir gouverné son monastère pendant près de vingt-huit ans, il fut élevé malgré lui, vers l'an 1117, sur le siège épiscopal de Metz; mais l'opposition qui lui fut faite ne lui permit point de prendre possession de son siège. Au bout de deux ans, il y renonça et se fit moine à Cluny où il mourut le 19 avril 1120, selon les uns, 1119 ou 1121, selon les autres. On lui donne le titre de saint. Il fut le troisième abbé de Saint-Georges, et le 55e évêque de Metz. Gerbert a publié dans ses *Scriptores,* un opuscule qui a pour titre : *Musica Theodgeri Metensis Episcopi.* Il nous paraît improbable que cet opuscule soit l'unique héritage musical laissé par un homme aussi savant que Théoger.

amplius annis. (*Gallia Christiana*, tome III : coll. 255 et suiv. : Série des abbés de Saint-Amand). »

(1) *Histoire littéraire de la France*, tome VII, État des lettres en France au onzième siècle, p. 31, no XXXVIII.

(2) *Id., ibid.* — Nous ne saurions trop recommander ici l'étude approfondie du *Traité de Musique* que Gerbert a publié sous le nom de Saint-Guillaume d'Hirsauge (*Scriptores*, tome II, p. 154), et que l'abbé Migne a reproduit dans le tome CL de sa *Patrologie latine.* Cette étude jettera une vive lumière sur la question qui nous occupe en ce moment.

Quel est celui de ces personnages que l'on pourrait regarder, avec quelque apparence de saine critique, comme l'auteur de l'*Enchiriadis* et des *Scholia* complémentaires?

Est-ce Otger, d'abord chanoine de Saint-Quentin, puis évêque d'Amiens? — Non, suivant nous, car cet Otger n'a jamais été *venerabilis abbas*, et la doctrine qu'on attribuerait à cet inconnu (musicalement parlant) laisserait intacte l'accusation d'indigne plagiaire que l'on serait en droit de maintenir contre Guido d'Arezzo. Or, une pareille accusation ne s'accueille pas à la légère dans une discussion qui mettrait à néant tous les travaux, toutes les découvertes et toutes les gloires de l'immortel bénédictin...

Est-ce le vicomte Rotger qui gouverna Saint-Amand, en qualité d'abbé, jusqu'en 937? — Pas davantage, suivant nous : on voit bien que sa nomination d'abbé a eu pour but de placer un noble généreux et riche à la tête d'un monastère dont les religieux étaient plongés en une profonde détresse (*ad refocillandam fratrum indigentiam*); mais déduire, de cette circonstance, que le fils du comte Rotger était un savant musicien, et qu'il a écrit deux ouvrages capables d'éclipser les belles innovations musicales de Guido d'Arezzo, — c'est là une thèse fort problématique, et, par conséquent, très difficile à soutenir. Cette thèse, nous ne la soutiendrons pas.

Continuons nos points d'interrogation.

L'X algébrique du problème que nous voudrions pouvoir résoudre a-t-il pour objectif Notger, le neveu de l'empereur Othon Ier? Nous ne demanderions pas mieux qu'il en fût ainsi, et nous laissons volontiers aux érudits le soin d'élucider ce point très difficile de bibliographie musicale. Notger mourut le 10 avril 1007 ou 1008; il ne lui fut donc pas possible d'analyser et de commenter les écrits de Boëce, en les enrichissant des théories de Guido d'Arezzo, puisqu'à cette date Guido, enfant ou adolescent, n'avait encore rien écrit sur la musique, — à moins de supposer d'une manière *toute gratuite* et *inadmissible* que le jeune Guido s'est emparé des travaux de l'évêque de Liège pour s'en faire un titre de gloire musicale.

Enfin s'agit-il ici du vénérable abbé Théoger, évêque de Metz? Nous le croyons; mais, pour rien au monde, nous ne voudrions imposer notre croyance comme un dogme de foi bibliographico-

musicale : nous n'en avons ni le droit, ni le moindre désir; mais nous recherchons la vérité, toute la vérité et rien que la vérité. Or, il y a plusieurs faits qui, pour nous, sont d'une évidence significative. C'est d'abord que le manuscrit de Valenciennes est de la fin du onzième siècle ou du commencement du douzième, et non du dixième siècle, comme l'a dit M. de Coussemaker; or, c'est précisément l'époque où vécut Théoger. En second lieu, le manuscrit contient, avec les théories de Boëce, un précieux commentaire de toutes les doctrines musicales de Guido d'Arezzo; et cela s'accorde très bien avec l'éloge que Théoger a fait de Guido, lorsqu'il a dit : « *Guido vero monachus* EXTITIT *vocum indagator diligentissimus, et commentator traditorque certissimus.*

Enfin, en lisant ce que nous regardons comme l'œuvre du vénérable abbé de Saint-Georges, on se rappelle malgré soi ces belles et pénétrantes remarques de l'érudit feu M. E. Littré, de l'Institut de France : « Toutes les fois, dit-il, que j'ai à réfléchir ou à écrire sur l'histoire du temps compris entre l'invasion des barbares et les commencements du cinquième siècle, j'ai présente à l'esprit l'importante notion qui établit la perpétuation d'un élément grec dans l'éducation de l'Occident, et qui définit cet élément (1). » Cette notion dont parle M. Littré, c'est l'amour de la grécité scientifique, « *remaniée par l'entremise arabe* », qui s'épancha à pleins bords en Occident au douzième siècle (2). Aussi voit-on, dans le manuscrit que nous attribuons à Théoger, un véritable luxe de terminologie grecque, luxe qui nous paraît avoir pris naissance à Saint-Gall, vers cette époque, notamment pour l'exposé des doctrines musicales.

Mais n'insistons pas et soumettons humblement nos conclusions à la science contemporaine.

Ces conclusions, les voici :

1° L'*Enchiriadis* et les *Scholia* sont postérieurs à Guido d'Arezzo.

2° On peut et l'on doit même les considérer comme un commentaire des théories musicales du célèbre moine; à ce titre il convient de les placer avec les traités d'Aribon le scolastique et

(1) *Études sur les Barbares et le moyen âge* (Paris, Didier et Cie, 1867, in-8°, p. 265).

(2) *Id.*, *Ibid.*, p. 274.

de Jean Cotton, qui, vers la même époque, n'ont été que des commentateurs de Guido.

3° Quant à Hucbald, on doit absolument lui refuser la paternité littéraire des deux ouvrages que nous étudions ici. A défaut des preuves morales que nous invoquons pour appuyer notre thèse, il en est une matérielle qui a bien aussi sa valeur, et que nous fournit le manuscrit de Valenciennes lui-même. Dans son Catalogue, M. Maugeart s'étonne que M. de Coussemaker et le P. Lambillotte, A QUI LE CODEX A ÉTÉ MONTRÉ, n'en aient point fait connaître le titre exact et la double rubrique qui l'attribue à un vénérable abbé nommé Notger ou Otger. Il s'étonne aussi de la persistance que l'on met à regarder le moine Hucbald comme l'auteur de l'ouvrage. « Certes, dit-il, si ce dernier en avait été reconnu l'auteur, les moines de l'abbaye de Saint-Amand n'auraient pas manqué..... de corriger la rubrique par une annotation marginale qui aurait restitué cet ouvrage à son véritable auteur, ancien moine de leur abbaye (1) ».

Cet argument nous semble être sans réplique. Est-il possible, en effet, que des religieux aient possédé, dans leur bibliothèque, le manuscrit d'un ouvrage réellement composé, calligraphié peut-être même, par l'une des gloires musicales de leur monastère, et n'aient point protesté, d'une manière quelconque, contre un déni de justice à l'égard de cette gloire, si déni de justice il y avait en réalité? Pour quiconque connaît l'esprit de famille qui règne généralement dans chaque cloître, lorsqu'il s'agit de l'honneur de tous ses membres, une pareille supposition n'est pas admissible un seul instant, surtout en ce qui concerne Hucbald, enterré à Saint-Amand dans l'église de Saint-Pierre, et mis dans le tombeau même de son oncle Milon, abbé du monastère, avec cette épitaphe qui témoigne de l'estime et de l'admiration que ses confrères avaient pour sa personne, ses vertus et ses œuvres :

(1) Lorsque nous avons visité la bibliothèque de Valenciennes, le temps nous a manqué pour copier ce qui, dans le Catalogue, a rapport au manuscrit 325, F. 3, 2; mais, sur notre demande, M. H. Wattecamps, sous-bibliothécaire de ce dépôt scientifique, a eu l'extrême bienveillance de faire pour nous ce travail et nous l'a transmis le 14 octobre 1882. M. Cromback et M. Wattecamps sont donc venus à notre secours avec une sympathie digne de nos plus grands éloges. Nous leur en offrons ici nos plus affectueux remerciements.

« Dormit in hac tumba simplex sine felle columba,
Doctor; flos et honos tam cleri quam monachorum :
Hucbaldus, famam cujus per climata mundi
Edita, sanctorum modulamina gestaque clamant.
Hic Cyrici membra pretiosa, reperta Nivernis,
Nostris invexit oris, scripsitque triumphum ».

C'est-à-dire :

« Simple, pieux et doux ainsi qu'une colombe,
Notre savant Hucbald repose en cette tombe.
De l'Église et du cloître il fut l'insigne honneur,
Des héros de la foi fidèle imitateur,
Il composa pour eux des accords angéliques;
De saint Cyr parmi nous apporta les reliques,
Et fêta par ses chants ce nouveau protecteur (1) ».

§ II.

SAINT ODON DE CLUNY.

Odon, Oddon ou Eudes, né dans le Maine en 879, d'une famille noble, se sentit de bonne heure appelé à la vie monastique, et fut admis à vingt ans au nombre des chanoines réguliers de la célèbre abbaye de Saint-Martin de Tours.

Ses supérieurs l'envoyèrent étudier à Paris les sept arts libéraux sous la direction de Rémi d'Auxerre.

Odon revint ensuite à Tours.

Le désir de mener une vie plus parfaite lui inspira, quelques années après, la résolution d'embrasser l'institut de Saint-Benoît. Attiré par Aldégrin (2), jeune seigneur de ses amis, Odon se rendit au monastère de Baume-les-Messieurs qui fait aujourd'hui partie du diocèse de Saint-Claude, canton de Voiteur, arrondissement de Lons-le-Saunier, département du Jura (3).

(1) Nous empruntons cette traduction en vers français à l'*Esthétique* du P. Lambillotte, p. 103. Nous croyons inutile d'ajouter ici que ces vers sont dus à la plume du P. Dufour d'Astaffort, éditeur de l'ouvrage que nous venons de citer, et qu'il a publié après la mort du P. Lambillotte.

(2) Et non Adégrin, comme l'écrit le P. Lambillotte (*Esthétique*, p. 121).

(3) C'est par une étrange erreur que certains auteurs actuels donnent à Aldégrin le

Le célèbre Bernon qui gouvernait alors les abbayes de Baume et de Gigny, accueillit Odon avec joie, et lui confia l'éducation des novices du premier de ses deux couvents.

A la mort de Bernon, Odon lui succéda, fixa le centre de son gouvernement à Cluny, et y mourut le 18 novembre 942.

Dom Martin Gerbert a publié, dans ses *Scriptores* (1), cinq ou six ouvrages latins qui sont relatifs à la musique et qu'il attribue à notre saint. L'abbé Migne les a reproduits dans le tome CXXXIII de sa *Patrologie latine*.

Nous ne parlerons ici que d'un seul de ces ouvrages, de celui qui a pour titre : *Dialogus de Musica*.

« Plusieurs auteurs, dit M. Fétis, ont attribué le *Dialogus* d'Odon à Guido ou Gui d'Arezzo, et même on trouve des manuscrits des onzième et douzième siècles où il porte le nom de celui-ci. Angeloni, dans sa dissertation sur la vie, les œuvres et le savoir de Guido d'Arezzo, (2), ne balance pas à décider que le dialogue est en effet de Guido. Les motifs de son opinion sont : 1° Que parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, les nos 7211 et 7369 seuls ont le nom d'Odon; le manuscrit 3713 attribue clairement l'ouvrage à Gui par ces mots placés à la fin : *Explicit liber dialogi in musica editus a Domno Guidone piissimo musico et venerabili monaco*. On trouve aussi ce dialogue dans le manuscrit 7461 de la même bibliothèque, sans nom d'auteur, à la vérité; mais le volume ne contient que des ouvrages du moine d'Arezzo. 2° Montfaucon (*Bibliotheca bibliothecarum*, t. I, p. 58, n° 1991) cite, dans la description des manuscrits du Vatican, *Guidonis dialogus de Musica*, et dans le catalogue de la Bibliothèque laurentienne de Florence (t. I, p. 300, col. 2), *Widonis liber secundus in forma dialogi*. 3° Dans ce dialogue, l'auteur parle du *gamma*,

nom d'Adégrin, placent l'abbaye où il s'était retiré à *Beaune* en Bourgogne, ou donnent à ce monastère le nom de *La Baulme* en Bourgogne (*Les Saints de l'Église d'Orléans*, par l'abbé Th. Cochard, — Orléans, 1879, in-18, p. 355). — Cf. le chapitre IX de notre ouvrage intitulé : *Les Sanctuaires du diocèse de Saint-Claude* (Grenoble, 1874, volume in-12 de XXIV-772 pages). — Ce chapitre contient toute l'histoire de l'abbaye de Baume-les-Messieurs.

(1) Tome I, pp. 252 et suiv.

(2) *Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo*, etc., etc. (Parigi, appresso l'autore, Stampò Charles, 1811, in-8°, pp. 95 et suiv.).

et l'on croit généralement que ce signe a été ajouté par Guido au-dessous de l'A des latins. 4° Enfin, ni le moine Jean, qui a vécu avec Odon, et qui a écrit sa vie, ni Nagold, à qui l'on en doit une plus étendue, ne font mention de ce dialogue au nombre de ses ouvrages (1) ».

Aux arguments d'Angeloni dont nous venons d'emprunter l'analyse sommaire à M. Fétis, nous croyons devoir en ajouter d'autres qu'une saine critique ne dédaignera pas, nous l'espérons bien.

Notre premier argument additionnel est tiré des quatre volumes in-8° que M. Ernest Louis Gerber a publiés à Leipzig en 1810, 1812, 1813 et 1814 sous le titre de *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonküns-tler,* etc. — Ce nouveau Lexique bibliographico-musical contient la description d'un traité de Guido d'Arezzo dont le manuscrit fut découvert et possédé en 1799 par un célèbre et très savant antiquaire de Nuremberg, nommé Gottlieb de Murr.

La description du manuscrit en question a été donnée à Gerber par de Murr lui-même et reproduite par le docteur Pietro Lichtenthal, pp. 469-470 du quatrième volume de son *Dizionario Bibliographico della Musica.*

Le manuscrit découvert par de Murr était du « ONZIÈME SIÈCLE », et contenait de Guido d'Arezzo l'*Antiphonaire,* le *Micrologue,* les *Musicæ regulæ rhythmicæ,* l'*Epistola* au Frère Michel et (notons-le bien) l'EXPLANATIO ARTIS MUSICÆ SUB FORMA DIALOGI.....

Gottlieb de Murr était d'une parfaite et incontestable compétence hors ligne pour juger de l'âge paléographique d'un manuscrit quelconque. Or, il assigne le onzième siècle au manuscrit que contenait l'*Explanatio artis musicæ sub forma dialogi* de Guido d'Arezzo. Quelle bonne fortune pour notre thèse! Le onzième siècle n'est-il pas le siècle même où vécut l'illustre moine? N'est-ce point l'époque de sa gloire dans toute l'expansion de son efflorescence?

Nous signalons à l'érudition contemporaine le manuscrit décou-

(1) *Biographie universelle des Musiciens,* 2e édition, tome VI, p. 348, 2e colonne.

vert et possédé par de Murr en 1799, et nous faisons des vœux ardents pour que l'on sache ce qu'il est devenu depuis lors.....

Mais voici un autre et non moins important argument que nous allons apporter en faveur de la thèse d'Angeloni, et faisons bien observer à nos lecteurs que cet argument est le fruit de nos recherches tout à fait inédites et personnelles.

Ceci posé, disons sans autre préliminaire, que s'il existe au moyen âge une immense et merveilleuse encyclopédie musicale, c'est bien celle que contient le *Speculum* de Jean de Muris, auteur dont nous avons eu déjà l'occasion de dire un mot dans l'un de nos précédents chapitres (1).

On ne connaît que deux manuscrits de cet inappréciable ouvrage : l'un sur vélin, l'autre sur papier, — deux in-folio que l'on conserve à la Bibliothèque nationale de Paris. Le second est incomplet; le premier est un magnifique volume de 600 pages compactes.

L'ouvrage est divisé en sept livres formant ensemble six cent seize chapitres.....

M. de Coussemaker a publié le sixième et le septième livre de cet ouvrage dans le tome deuxième de ses *Scriptores* (2).

Nous invoquerons seulement ici le sixième livre que Jean de Muris consacre à l'explication des *Modes, tropes* ou *tons* de l'ancienne tonalité.

Il en parle : 1° d'après l'enseignement de Boëce; 2° d'après les

(1) Nous avons écrit autrefois une courte biographie de Jean de Muris, qui a été publiée dans l'*Illustration musicale* de l'éditeur Repos. Afin d'éclaircir ce que nous y avons dit sur le lieu de naissance du célèbre didacticien, nous profiterons de cette occasion pour mentionner un fait qui peut être intéressant : c'est que, dans une charte du 18 juillet 1316, on trouve qu'il y avait à Paris un « VICUS MURORUM ». (*Cartulaire de l'Église Notre-Dame de Paris*, publié par M. Guérard, membre de l'Institut de France, avec la collaboration de MM. Géraud, Marion et Delaye, — Paris, imprimerie impériale, 4 vol. in-4°, 1850; tome 4, p. 115). — Ne serait-ce pas peut-être ce *Vicus* qui aurait fait donner à l'auteur le surnom de *Jean de Muris?* Dans ce cas, Jean de Muris serait *parisien*, comme l'a dit M. Fétis qui invoque, en cette circonstance, l'autorité de Prodoscimo de Beldemandis; mais, malheureusement, M. Fétis (article MURIS, *Biographie univers. des Musiciens*, 2e édition, tome VI, p. 265, 2e colonne), se trompe ici doublement : d'abord, parce qu'il remplace le nom de *Prodoscimo* par celui de *Jean;* ensuite, parce qu'en aucun passage des œuvres de Prodoscimo de Beldemandis publiées par M. de Coussemaker (*Scriptor.*, tome III, pp 193-261), cet auteur ne donne à Jean de Muris qu'il cite beaucoup, l'épithète de *parisien*. — De Beldemandis a écrit à Padoue, de 1408 à 1412.

(2) Paris, A. Durand. 1866, in 4°.

innovations de Guido d'Arezzo (*et de illis Guido abbas* (sic) *suique sequaces loquuntur*); et 3° d'après les auteurs plus voisins de l'époque où écrivait Jean de Muris (*nostri temporis viciniores*).

Le sixième livre du *Speculum Musicæ* forme donc trois traités distincts, chronologiquement enchaînés et très précieux pour l'histoire de la musique européenne.

L'exposition de la doctrine des modes, d'après Guido d'Arezzo, commence, dans ce sixième livre, avec le chapitre XV et finit avec le chapitre LIX où il est dit : « *Sed jam medium hunc de modis terminemus hic tractatum* (1) *excerptum magna ex parte Guidonis ex dictis, expositorumque suorum et doctrinam suam sequentium quorum vidimus opera* ».

C'est donc *ex professo* que Jean de Muris a développé l'enseignement théorique des modes d'après Guido et son école; c'est en parfaite connaissance de cause qu'il l'a fait, autrement il faudrait supposer que ce profond érudit, vivant à la fin du treizième siècle et dans la première moitié du quatorzième, s'est avisé d'expliquer et de commenter l'œuvre d'un chef d'école sans être absolument renseigné sur l'authenticité des matériaux qu'il choisissait en cette circonstance. Une pareille supposition est-elle admissible un seul instant? Ne l'est-elle pas d'autant moins que Jean de Muris vivait à une époque très rapprochée de Guido d'Arezzo (2)?

Hé bien! veut-on savoir où il a puisé tout, absolument tout ce qu'il nous dit de la doctrine *musicale* de Guido? C'est dans le DIALOGUE qu'on attribue au vénérable abbé [saint] Odon [de Cluny].

Il en cite le texte avec le soin le plus minutieux; il dit que ce

(1) *Medium hunc tractatum*, c'est-à-dire le deuxième des trois traités relatifs aux modes.

(2) On n'est fixé ni sur la date de la naissance de Jean de Muris, ni sur celle de sa mort. Le premier ouvrage connu de lui porte le millésime de 1321. En 1328, il écrivit pour la Sorbonne un abrégé du grand traité musical de Boëce, que Gerbert a publié (pp. 256-283 du tome III de ses *Scriptores*). Ces deux ouvrages ne sont assurément pas le produit d'une plume juvénile, et on ne saurait être taxé d'exagération en disant que l'auteur, en 1321, devait avoir de trente-cinq à quarante-cinq ans environ? C'est donc, selon nous, vers 1280 qu'il serait né; et comme Guido d'Arezzo est mort vers le milieu du onzième siècle, il s'en suit qu'un intervalle d'environ deux cents ans sépare seulement l'illustre chef d'école de son célèbre commentateur.

texte provient du *Dialogue* en question, et il ajoute constamment que ce *Dialogue* a Guido pour auteur..... Il avoue cependant que certains livres de l'illustre moine arétin touchent tel ou tel point de sa doctrine : *Et illa tangunt aliqui Guidonis libri* (1), mais il n'en parle que vaguement, sans les désigner, tandis qu'il nomme le *Dialogue* comme étant celui des écrits de Guido qui captivent le plus son attention.

Pour compléter notre argumentation en faveur de Guido d'Arezzo considéré comme incontestable auteur du *Dialogus musicæ*, il nous reste à exposer deux objections : l'une est d'Angeloni, et M. Fétis, loin d'y répondre, l'a passée sous un complet silence; l'autre est de M. Fétis lui-même : nous lui ferons une réponse qui, croyons-nous, n'a pas encore été formulée.

L'objection d'Angeloni peut se résumer de la manière suivante. On lit, dans le soi-disant *Dialogue* d'Odon : « Ut antiphona *O beatum pontificem*, cum in principio et in fine secundi modi esset, propter illius tantam vocis elevationem, ubi dicitur *O Martine*, IN PRIMO TONO A DOMNO ODONE CURIOSISSIME EST EMENDATA ».

Ce passage d'une immense importance se lit dans les manuscrits 3713, 7211 et 7369 de la Bibliothèque nationale de Paris; il a été reproduit dans le tome I[er] (p. 256) des *Scriptores* de Gerbert et dans le 133[e] volume de la *Patrologie latine* de l'abbé Migne (col. 764). Le contexte ne permet pas d'invoquer ici la moindre interpolation.

En présence de ce passage, on est en droit de conclure que le *Dialogue* n'est point d'Odon de Cluny, ni même d'un autre Odon.

D'abord, il n'est point de saint Odon, car celui-ci ne se serait pas cité lui-même d'une manière si effrontément élogieuse.

Il n'est pas non plus d'un autre Odon, car cet homonyme aurait certainement pris la précaution vulgaire d'empêcher ses lecteurs de le confondre avec la personnalité si grande de l'abbé de Cluny.

Très bien, nous dira-t-on : il y a malheureusement, contre notre thèse, un argument capital qu'invoquent M. Fétis et le P. Lambil-

(1) Cap. XLII.

lotte : et c'est ici que se place la seconde objection à laquelle nous allons répondre. Cette objection est l'aveu de Guido d'Arezzo lui-même qui, à la fin de sa *Lettre* au bénédictin Michel, son confrère et son ami, dit positivement : « Ces quelques mots écrits en rimes et en prose pour servir en quelque sorte de prologue à notre Antiphonaire, touchant les formules des modes et des neumes, ouvrent brièvement et suffisamment peut-être accès à (*la connaissance de*) l'art musical. Celui qui sera désireux d'en savoir davantage, peut étudier notre opuscule intitulé, *Micrologue;* il lira aussi l'excellentissime *Enchiridion* que le très révérend abbé Odon a composé et que nous avons suivi, sauf en ce qui concerne la notation des sons, parce que nous avons eu égard à l'intelligence des petits enfants (1) ».

L'opuscule auquel Guido fait ici allusion, est évidemment un petit *Tonarium* noté en neumes, et que lui, Guido, a noté par lettres, afin d'être mieux compris des petits enfants auxquels il a voué son génie, son dévouement et son expérience.

Bien certainement Guido parle ici d'un *Tonarium* proprement dit et en fait honneur à Odon : dans le passage même concernant l'*Enchiridion* qui, selon lui, appartient au très révérend abbé, il n'est question que des premières notes par lesquelles débute chaque pièce de chant liturgique : *Principia cantuum*. C'est là, selon nous, une indication suffisamment claire qui ne doit pas permettre à la critique de s'égarer sur la nature du livre dont parle le bénédictin d'Arezzo, à la fin de sa *Lettre* au moine Michel.

Le *tonarium* d'Odon est-il l'un ou l'autre des deux textes dont Gerbert n'a reproduit que quelques lignes mutilées et barbares,

(1) « Hæc pauca, quasi in prologo Antiphonarii de modorum et neumarum formula rhythmice et prosaïce dicta, musicæ artis ostium breviter, forsitan et sufficienter aperiunt. Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum cui nomen *Micrologus* est, quærat, librum quoque *Enchiriadon* quem reverentissimus Odo abbas luculentissime composuit, perlegat, cujus exemplum in solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi. (Gerbert, tome II, p. 50; *Patrol.* Migne, vol. CXLI, coll. 431-434) ». — « Des cinq traités ou fragments de traités que l'abbé Gerbert a publiés, sous le nom d'Odon, un seul, son *Dialogue sur la musique*, lui est assigné sans contestation. Quelques auteurs l'ont attribué à Guido d'Arezzo; mais les efforts qu'ils ont pu faire pour le démontrer ont été vains, en présence d'un passage de la lettre à Michel, où Guido déclare lui-même qu'Odon est auteur d'un *Manuel sur la Musique* qui n'est autre que le *Dialogue* dont il s'agit. » (*Traités inédits sur la Musique du moyen âge*, par M. de Coussemaker, in-4°. 1867, pp. 10 et 11.)

en tête des œuvres musicales attribuées sans preuves à saint Odon de Cluny, d'après un manuscrit du Mont-Cassin? La notation musicale ne s'y trouvant pas plus que le texte de chaque morceau liturgique, à cause de la difficulté qu'en présentait l'impression, il nous est impossible d'en parler en connaissance de cause; mais la mention d'un *tonarium* rédigé par saint Odon est restée gravée dans le souvenir de l'histoire, si du moins l'on en juge, non seulement par le témoignage de Guido d'Arezzo, mais encore par un manuscrit qu'a découvert en 1856 notre ami Romary Grosjean, organiste de la cathédrale de Saint-Dié des Vosges, dans la bibliothèque communale de cette ville. Ce manuscrit contient, entre autres documents plus ou moins curieux, un opuscule que M. de Coussemaker a publié, avec ses innombrables fautes, dans le tome deuxième de ses *Scriptores,* et dont voici le titre : *Incipit intonarium a Donno Octone abbate diligenter examinatum et ordinatum, a Guidone sanctissimo monacho, optimo musico, examinatum, probatum legitime, approbatum et autenticatum, tanquam opus ad cantorum periciam necessarium, Ecclesiæ Dei honorificum, Deo gratificatum in eo plurimum conlaudetur.*

M. de Coussemaker n'ose pas dire que ce traité appartient réellement à saint Odon de Cluny, et il a bien raison d'hésiter. Si, en effet, l'*Intonarium* était du saint abbé, on serait contraint de reconnaître qu'on lui a fait subir, par la suite des temps, d'innombrables augmentations, car on y trouve beaucoup d'intonations appartenant à des offices nouveaux, entre autres, à la fête de saint François d'Assise, — ce que M. de Coussemaker n'a pas même soupçonné, tant était grande sa perspicacité en fait de critique historique.....

On ne saurait néanmoins en disconvenir : le titre seul de l'ouvrage que nous venons de citer, offre un détail des plus remarquables, car il est véritablement l'explication naturelle des dernières lignes de la *Lettre* de Guido à son ami Michel.

Pour en finir avec la question du *Dialogue,* nous n'ajouterons plus qu'un mot : Si ce qui vient après ce petit traité, dans Gerbert et dans la *Patrologie latine* de l'abbé Migne (1), n'est pas entière-

(1) Tome CXXXIII, coll. 773-796.

ment de Guido d'Arezzo, c'est du moins l'incontestable et pur exposé de sa doctrine musicale. On a pu y ajouter quelques explications quelques petits commentaires; mais le texte lui-même, dégagé de toute interpolation, contient une partie rigoureusement complémentaire de l'enseignement authentique du célèbre moine; sans cela, le *Dialogue* s'arrêterait tout court à la théorie de ce que l'auteur nomme l'*alphabet musical*. Or, il ajoute ici sa théorie de la *syllabe musicale*, telle qu'il l'enseigne brièvement dans les chapitres XV et XVI du *Micrologue*, et dont on voit une très curieuse exposition pratique dans le sixième livre du *Speculum Musicæ* de Jean de Muris (1). Malheureusement, le complément du *Dialogue* dont nous parlons, est lui-même mutilé à la fin, car, après avoir parlé des *lettres* et des *syllabes musicales*, l'auteur ajoute : « Amodo quæ de *partibus* et *distinctionibus* divinus Spiritus revelare dignabitur, eodem adjuvante, potius exemplare quam tractare conemur (2); » — c'est-à-dire qu'on devait trouver après ces mots, non pas un traité des *parties* et des *distinctions musicales* dont l'auteur a parlé précédemment (3), mais au moins des exemples de ces deux éléments du rhythme grégorien. Or, Gerbert n'en a reproduit aucun. Peut-être cette lacune n'est-elle pas irréparable.....

Malgré les interpolations et les *desiderata* de l'opuscule que nous venons d'analyser, celui-ci doit néanmoins être considéré comme un monument musical digne de la plus haute attention. L'auteur y déclare que la première chose à faire pour apprendre à chanter, c'est d'avoir un monocorde bien réglé et de s'en servir pour exprimer avec exactitude les différents intervalles musicaux : c'est aussi par là que débute le Micrologue de Guido d'Arezzo. L'élève doit ensuite s'instruire de la constitution mélodique de chacun des huit modes du chant grégorien, et l'auteur ne s'en tient pas à cette recommandation générale; en quelques pages, il fait clairement connaître cette constitution mélodique par des règles et des exemples. Puis, il aborde l'art du chant considéré en lui-même. « Quand nous voulons, dit-il, apprendre à lire aux

(1) Chapitres LXVII-LXVIII (Coussemaker, *Scriptores*, tome II, pp. 294-295).
(2) *Patrol. latine* tome supra citat., col. 794.
(3) *Patrol. latine*, tome CXXXIII, coll. 784 en bas et 785.

enfants, nous leur mettons d'abord sous les yeux un tableau contenant les lettres de l'alphabet. Il en est de même pour ceux qui veulent s'initier à l'art du chant : ils doivent d'abord connaître leur abécédaire musical, c'est-à-dire toutes les lettres qui indiquent les intonations des sons sur le monocorde ». Et il ajoute que, faute de suivre cette méthode, on perd sa peine et son temps à étudier l'antiphonaire, car il est impossible d'arriver jamais, sans le secours d'un maître, à chanter le plus petit morceau de musique, tandis qu'avec cette méthode les petits enfants (*parvuli*) peuvent le faire en un très bref délai (*cito*). Or, c'est précisément ce que dit Guido en plusieurs endroits de ses ouvrages, et en particulier, au commencement de sa *Lettre au moine Michel*, son ami (1).

Après les *lettres*, l'auteur parle des *syllabes musicales* qui, outre les *simples* formées par une seule note et les *répercutées* produites par plusieurs notes unissoniques, sont le résultat vocal de six mouvements seulement d'*arsis* et de *thésis*. Ici encore, c'est le pur enseignement de Guido d'Arezzo, mais avec un détail que nous ne devons pas passer sous silence. Ce détail, c'est que, dans la genèse calligraphique des notes qui se réunissent entre elles pour produire ce que Dom Pothier nomme *formules*, et ce que, comme tout le monde, nous appelons *ligatures* (expression autorisée et suffisamment claire), l'auteur ne soutient pas qu'il faut dessiner à tout prix les groupes des syllabes musicales tels qu'on les trouve ligaturés dans les manuscrits, mais il dit positivement : « *Qualiter... motus dispertiantur in syllabas*, CANTORUM JUDICIO ET USUI PRÆTERMITTO (2). » Voilà, certes, une rude atteinte que reçoit la théorie rhythmique du chant grégorien préconisée par Dom Pothier..... L'ensemble des anciens manuscrits de chant liturgique nous fournit bien, nous l'avouons sans peine, — un admirable ensemble du « *nombre des notes* » qui composent à peu près le tissu de chaque morceau de la mélopée grégorienne, mais il n'en est pas ainsi, tant s'en faut, lorsqu'il est question de reconstituer *les syllabes musicales* de cette mélopée d'après les mêmes manuscrits. Et pourtant, nous dit-on, sans l'antique calli-

(1) *Id.*, tome CXLI, coll. 425-426.
(2) *Patrologie* Migne, tome précédemment cité, col. 787.

graphie des syllabes ou formules, pas de rhythme possible, ou, tout au moins, *pas de vrai rhythme grégorien.* Et nous en concluons tout simplement, tout naturellement, tout logiquement, que s'il en est ainsi, les manuscrits ne nous rendront pas ce rhythme, et qu'il faut le considérer comme à jamais perdu pour nous..... On a beau imaginer des subterfuges; on a beau consacrer, comme l'a fait l'excellent docteur Thiéry, par exemple, trente énormes pages pour essayer de démontrer que les différentes ligatures neumatiques de mêmes groupes, quant au nombre des notes, SONT DES ÉQUIVALENTS, ET RIEN DE PLUS (1), notre thèse reste ce qu'elle est, ce qu'elle doit être, ce qu'elle sera toujours, à savoir : que, sans rhythme, les chants grégoriens des vieux manuscrits ne sont que des montagnes de notes, et que le rhythme, nécessaire pour les vivifier, est une trouvaille qui brave l'archéologie, si moderne et si future qu'elle puisse être.

Résumons maintenant, avant de passer outre, tout ce que nous venons d'étudier dans ce chapitre.

Hucbald de Saint-Amand, né vers 840, n'a certainement pas écrit l'*Institution harmonique;* et, lors même qu'il en serait l'auteur, cet ouvrage ne nous fournit rien de sérieux sous le rapport du rhythme dans le chant liturgique.

La *Musica Enchiriadis* et les *Scholia* complémentaires de ce traité ne sont pas davantage, selon nous, dus à la plume d'Hucbald : ces deux opuscules nous paraissent avoir vu le jour un siècle environ après Guido d'Arezzo dont ils contiennent un curieux commentaire rhythmico-musical. Nous en attribuons la paternité littéraire au vénérable Théoger, élu plus tard évêque de Metz, et mort à Cluny vers l'an 1120. Ce commentaire, nous le citerons sous le nom de ce saint religieux, et rien n'empêchera les partisans d'Hucbald de l'attribuer à celui-ci. Dans cette dernière hypothèse, si la gloire de Guido en reçoit quelque atteinte, personne ne pourra certainement nous en faire un reproche.

Quant au *Dialogue* qui, dit-on, est l'œuvre de saint Odon de Cluny, nous le regardons très énergiquement comme ayant été com-

(1) *Étude sur le chant Grégorien*, section II du chapitre IV : *Des Équivalents*, pp. 260-290.

posé par Guido d'Arezzo lui-même. En conséquence, nous en mentionnons, *sous la désignation de* PSEUDO-ODON, les passages les plus propres à mettre en relief la doctrine de l'Arétin.

§ III.

GUIDO D'AREZZO.

D'après tout ce qui précède, notre thèse a pour unique objectif la personnalité de Guido d'Arezzo. La philosophie de l'histoire musicale ne peut et ne doit remonter au delà de ce célèbre auteur des premières années du onzième siècle, pour retrouver 'enseignement traditionnel du rhythme grégorien. Les traces de cet enseignement n'existent plus depuis les *lettres* du chantre Romanus qu'on appelait *significatives*, à l'époque de Notker Balbulus, mais qui ne signifient pas grand'chose pour nous. Hucbald et saint Odon sont des anneaux forgés par l'erreur, la fantaisie ou le vif désir des musicologues modernes qui voudraient remonter le courant des âges, sans solution de continuité, jusqu'à saint Grégoire-le-Grand lui-même; mais, on a beau dire et l'on a beau faire, la chaîne est rompue pendant près de trois siècles, et, après ce long et ténébreux espace de temps, c'est à Guido qu'il faut en venir pour trouver quelques vagues et pauvres notions concernant le rhythme du chant liturgique. Ces notions sont vagues, disons-nous : on s'en convaincra tout à l'heure, en constatant combien elles ont produit de divergences d'interprétation depuis le onzième siècle jusqu'à nos jours! Elles sont pauvres, ajoutons-nous, bien que plusieurs didacticiens de notre époque actuelle les regardent comme d'admirables et sublimes règles de haute composition musicale; mais, ici, nous sommes plus que tenté de dire avec M. Gevaert : « Rien ne montre mieux l'ÉTAT D'ABAISSEMENT où l'art était tombé vers le onzième siècle, que l'idée que se fait Gui d'Arezzo de l'invention d'un chant (1). »

(1) *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*, tome Ier, livre deuxième, chap. v, p. 392. — M. Gevaert fait ici allusion au chapitre xv du *Micrologue*, et renvoie au t. Ier, pp. 182-183, des *Scriptores* de Gerbert.

Quoi qu'il en soit, nous allons reproduire *le texte* du chapitre xv du *Micrologue* de Guido. Nous partagerons ce texte en *paragraphes* aussi courts et aussi homogènes que possible, pour plus de convenance. Nous ajouterons à la suite de chaque paragraphe des passages qui les expliquent et qui sont tirés de certains traités appartenant sans conteste au moine d'Arezzo. Ce n'est qu'après ces passages que nous invoquerons, comme intermédiaires, les textes du Pseudo-Odon. Puis viendront les commentaires de Théoger, d'Aribon-le-Scolastique, de Jean Cotton et de Jean de Muris. Enfin, chaque paragraphe se terminera par les traductions et annotations qu'en ont données *tous* les auteurs modernes.

Si ce travail, très pénible pour nous, est fastidieux pour les lecteurs, il aura, du moins, l'immense avantage de ne rien laisser dans l'ombre en une question qu'on s'imagine triomphalement avoir résolue..., qui ne l'est pas du tout et ne le sera jamais..., si l'archéologie n'a point à son service des éléments plus sérieux et plus clairs !



CHAPITRE XIII.

Suite et fin du précédent

LE XVe CHAPITRE DU MICROLOGUE

DE

GUIDO D'AREZZO.

Études, traductions et commentaires de divers auteurs.

TITRE DU CHAPITRE :

De commoda componenda modulatione.

OBSERVATIONS.

La traduction de ce titre, tout simple qu'il est, a donné lieu à de nombreuses variantes; notons les principales :

1° Le P. Lambillotte, dans son *Esthétique*, etc., 1853, p. 202 :

« *De la manière de composer une bonne mélodie.* »

2° M. l'abbé Gontier, dans sa *Méthode*, etc., 1859, p. 128 :

« *Règles de la modulation.* »

3° M. l'abbé Hermesdorff, dans son *Micrologus Guidonis*, etc., 1876, p. 81 :

« *Sur le juste équilibre d'une mélodie.* »

4° Le P. Germer-Durand, dans la *Musica sacra* de Toulouse, livr. de novembre 1879, p. 114 :

« *Règles à suivre pour la composition d'une mélodie.* »

5° M. l'abbé J. Duclos, dans un travail inédit, 1882 :

« *De la manière d'établir un rhythme harmonieux entre les différentes parties de la phrase musicale,* »

ou bien encore :

« *De la manière d'agencer les éléments de la phrase musicale conformément aux lois du rhythme.* »

6° M. G. G., dans la *Musica sacra* de Toulouse, livr. d'avril 1883, p. 37, en rappelant que M. Th. Nisard traduit :

« *Méthode facile pour composer un chant,* »

pense qu'on pourrait traduire aussi :

« *De la manière de composer un chant soigné.* »

Et maintenant étudions attentivement les diverses interprétations de chaque paragraphe; les conclusions ne seront pas difficiles à tirer.

I.

Texte de Guido d'Arezzo.

« 1. — Igitur quemadmodum in metris sunt litteræ et syllabæ,
« partes et pedes, ac versus; ita et in harmonia sunt phthongi, id
« est, soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsæ-
« que solæ vel duplicatæ neumam, id est, partem constituunt
« cantilenæ; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est,
« congruum respirationis locum. »

1. — *Texte du* Dialogue *faussement attribué à saint Odon :* — Ad cantandi scientiam, nosse quibus modis ad se invicem voces jungantur summa utilitas est, nam sicut duæ plerumque litteræ aut tres aut quatuor unam faciunt syllabam, sive sola littera pro syllaba accipitur; ita quoque et in musica plerumque sola vox per se pronuntiatur, plerumque duæ, aut tres vel quatuor cohærentes unam consonantiam reddunt, quod juxta aliquem modum musicam syllabam nominare possumus.

Traduction du passage précédent par l'abbé Gontier : — Pour posséder la science du chant, il est de la plus grande importance de savoir de quelle manière les notes sont liées entre elles. De

même que le plus souvent deux, trois, quatre lettres, ou même une seule lettre, forment une syllabe; de même, dans le chant, souvent une seule note a par elle-même une valeur syllabique; le plus souvent deux ou trois ou quatre notes liées entre elles composent ce que nous pouvons en quelque sorte appeler une syllabe musicale.

1. — *Texte de la* Musica *de Jean Cotton :* — Quod in prosa grammatici *colon, comma, periodum* vocant, hoc in cantu quidam musici *diastema, systema, teleusin* nominant. Significat autem diastema distinctum ornatum qui fit, quando cantus non in finali, sed in aliâ [*parte*], decenter pausat; systema conjunctum ornatum indicat, quoties in finali decens [*est*] melodiæ pausatio; teleusis finis est cantus.

1. — *Texte de Jean de Muris* (Speculum Musicæ, lib. VI, cap. xxxi) : — Sicut, inquiunt musici, vocis articulatæ partes sunt litteræ ex quibus per compositionem syllabæ nominaque constant et verba, sic ex sonorum copulatione quæ prima cantus sunt fundamenta, mixti nascuntur soni qui si, ad certam in numeris reducibiles sunt proportionem, generaliter loquendo consonantiæ sortiuntur nomine.

1. — Théoger (*Pseudo-Hucbald*) : — Sonos *phthongos* dicimus, id est, voculas in canore concordes, quæ sunt harmoniæ elementa. Etenim sicut loquela litteris, ita constat phthongis harmonia (*Musicæ Enchiriadis,* Pars 2ª, *Patrol.* Migne, tome 132, col. 983).

1. — *Texte de l'*Enchiriadis musica *de Théoger* (*Pseudo-Hucbald*) : — Sicut vocis articulatæ elementariæ atque individuæ partes sunt litteræ, ex quibus compositæ syllabæ rursum componunt verba et nomina, eaque perfectæ orationis textum, sic canoræ vocis phthongi, qui latine dicuntur soni, origines sunt, et totius musicæ continentia in eorum ultimam resolutionem desinit. Ex sonorum autem copulatione diastemata; porro ex diastematibus concrescunt systemata.

Traduction du passage précédent par l'abbé Gontier : — De même que le discours a pour élément et partie simple les lettres; que les lettres composent les syllabes, les verbes, les noms, enfin le texte d'un discours parfait; de même les notes (*phthongi, soni*) sont l'élément d'une formule musicale, et, en dernière analyse, le

principe de toute musique. L'union de plusieurs notes ou formules compose les distinctions, *diastemata;* les distinctions composent les périodes, *systemata.*

1. — *Traduction du P. Lambillotte :* — De même que dans l'art métrique il y a des lettres, des syllabes, des pieds, des hémistiches et des vers, de même dans la mélodie il y a des notes. Avec une, deux, ou trois notes, on forme des syllabes, et ces syllabes simples ou composées constituent un *neume,* ou trait mélodique; avec un trait mélodique ou plusieurs, on forme une *phrase* ou *distinction,* c'est-à-dire un repos où l'on peut respirer convenablement.

1. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — De même que dans la poésie il y a des lettres et des syllabes, des temps et des pieds, enfin des vers; de même dans le chant il y a des notes. Une, deux ou trois notes composent une syllabe ou une formule (1). Une formule seule ou plusieurs réunies composent un neume, c'est-à-dire une partie de la cantilène : enfin un neume seul ou plusieurs neumes forment une distinction, c'est-à-dire une pause où l'on peut respirer convenablement.

1. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — De même qu'il y a, dans la mesure du vers, des lettres et des syllabes, des parties et des pieds et des vers, ainsi il y a également, dans le chant, des sons, c'est-à-dire des tons, dont un, deux ou trois sont réunis en syllabes; celles-ci (les syllabes) forment seules ou accouplées un neume, c'est-à-dire un membre de la mélodie; mais un mem-

(1) *Note de l'abbé Gontier :* — Il n'est pas possible de ne pas reconnaître que l'auteur, parlant des syllabes musicales, a voulu aussi parler des formules. Néanmoins, nous allons rappeler ici la différence que nous mettons entre syllabe et formule. Une formule est un groupe de notes liées entre elles, dans l'écriture et dans la lecture, comme une syllabe musicale est une note ; une formule, plusieurs notes simples avec ou sans formule. Voici quelques exemples : dans *Os justi, Os* a une note et une syllabe musicale. Dans l'antienne *Fidelis servus et prudens,* ce premier membre forme un neume composé de trois syllabes musicales composées de notes simples. Dans l'antienne *Domine quinque talenta,* le mot *Domine* forme une syllabe composée d'une formule et de deux notes simples. Enfin, dans l'*Alleluia* suivant, chaque formule donne une syllabe musicale :





bre ou plusieurs font une distinction, c'est-à-dire un endroit propre à la respiration.

1. — *Commentaire de Dom Pothier :* — La syllabe musicale est dans le chant ce qu'est le mot dans le discours, c'est-à-dire une suite de sons intimement unis. Avec une ou plusieurs syllabes musicales se forme le *neume* ou le membre de phrase musicale, *pars cantilenæ*. La phrase entière se compose d'un ou de plusieurs neumes; elle se nomme *distinction* (1).

Les traités de prosodie expliquent comment, par les diverses combinaisons des longues et des brèves, on forme ce que l'on appelle des pieds; avec des pieds, des mètres ou des vers; avec des vers, des strophes.

Le rapport que les anciens disent exister entre les syllables, les neumes et les distinctions de la musique grégorienne, et les pieds, les mètres, les vers de la poésie, n'est qu'une analogie (2).

1. *Traduction du P. Germer-Durand :* — Comme dans les mètres (de la poésie) il y a les lettres, les syllabes, les parties (de pieds), les pieds et les vers : ainsi dans la musique, il y a des *phtongues,* c'est-à-dire des sons qui, soit isolés, soit réunis à deux ou trois, forment des syllabes; celles-ci, soit isolées, soit deux ensemble, forment *la neume* (3), c'est-à-dire une fraction de la mélodie; une ou plusieurs neumes forment une distinction (phrase musicale), après laquelle il convient de placer la respiration.

1. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — De même que, dans l'art métrique, on trouve des lettres qui forment des *syllabes* (*littéraires*), des parties (de vers) ou *pieds,* et des *vers;* de même, il y a, dans la musique, des phtongues ou sons, dont un, deux ou trois réunis produisent des *syllabes* (*musicales*); celles-ci isolées ou doublées forment un *neume,* c'est-à-dire un *membre mélodique;* enfin, un ou plusieurs membres mélodiques com-

(1) Pour être parfaitement exact, il faudrait dire que les notes forment des syllabes musicales, — qu'avec celles-ci on compose les mots ou parties du discours chanté, — que les mots produisent des périodes ou distinctions mélodiques, — et enfin, que plusieurs périodes mélodiques ont pour résultante une phrase musicale entière. (Th. N.)

(2) Pourquoi ne serait-il qu'une analogie? Voir plus loin, n° 10 du chapitre XV que nous examinons en ce moment, les propres paroles de Guido d'Arezzo. (Th. N.)

(3) *Note du P. Germer-Durand :* — J'adopte pour le mot *neume* le genre féminin, qui est plus rationnel que le masculin.

posent une *distinction*, après laquelle il convient de respirer.

1. — *Traduction de M. G. G.* : — Comme dans la poésie, il y a des lettres et des syllabes, des mots et des pieds, et enfin des vers, ainsi, dans la musique, il y a des notes ou des sons; un de ces sons, ou deux ou trois réunis, forment des syllabes; ces syllabes, à leur tour, isolées ou réunies, composent un neume ou partie de la cantilène; et une ou plusieurs de ces parties constituent une distinction et permettent de placer convenablement la respiration.

1. — *Traduction de M. Ruelle* : — De même que dans les mètres (la versification) il y a des lettres et des syllabes, des parties (de pieds) et des pieds et enfin des vers, de même dans la mélodie il y a des sons qui, au nombre d'un, de deux ou de trois, sont adaptés à chaque syllabe, ces syllabes simples ou composées constituent une neume, c'est-à-dire une partie de chant. Avec une ou plusieurs neumes, on forme une *distinction,* c'est-à-dire un lieu convenable pour reprendre sa respiration (1).

1. — *Commentaire de M. l'abbé F. Perriot, supérieur du grand séminaire de Langres* : — Qui ne connaît ce passage du chapitre XV du *Micrologue* de Guy d'Arezzo : « De même que dans les vers, il y a des lettres, et des syllabes, et des membres, et des pieds, et des vers; ainsi dans la mélodie il y a des sons (phtongi) dont un ou deux forment une syllabe, et la syllabe, seule ou doublée, compose le neume, c'est-à-dire le membre de la cantilène; le membre, seul ou multiplié, fait une distinction, c'est-à-dire une phrase après laquelle il convient de respirer. »

Ce texte n'est pas isolé. Saint Odon de Cluny ou l'auteur du traité qui lui est attribué, s'exprime d'une manière analogue :

« Pour savoir chanter, il importe extrêmement de connaître de quelles manières les sons s'unissent les uns aux autres. Or, de même que deux, trois ou quatre lettres forment une syllabe, ou même qu'une seule lettre se prend pour une syllabe, par exemple :

1 2 3 4
a-mo, tem-plum; ainsi, dans le chant, tantôt c'est une seule note

(1) *Note de M. Ruelle.* — Neuma est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronuntiandarum aggregatio (Franchinus, lib. I, *Mus. pract.*, cap. VIII. La *distinction* est tantôt la limite de la neume, tantôt la neume elle-même, tantôt encore une partie de neume.

qui s'émet seule, tantôt deux, ou trois, ou quatre qui s'unissent pour composer un élément que nous pouvons d'une certaine façon nommer *syllabe musicale*. Ensuite, comme une, deux, trois syllabes ou davantage forment une partie du discours offrant un sens, par

1 2 3 4 5

exemple : *mors, vita, gloria, benignitas, beatitudo,* ainsi une, deux syllabes musicales ou davantage, renfermées dans l'intervalle d'une quarte ou d'une quinte, produisant un effet mélodique et donnant à l'esprit l'agréable sentiment de la mesure, composent des parties de mélodies ayant un sens mélodique. Or, une distinction dans le chant est ce que nous émettons d'un seul trait jusqu'au repos de la voix. De plus, comme une partie du discours, ou deux, ou trois, ou davantage forment une proposition et renferment une pensée complète, par exemple, que je vous dise : *Quid facis ?* et

1 2 3

que vous répondiez : *lego,* ou *lectionem firmo,* ou *aliquam sententiam quæro ;* de même, une, ou deux, ou trois de ces parties de mélodies, ou davantage forment un verset, ou une antienne ou un répons. »

Aux textes didactiques se joignent le texte liturgique des pièces de chant, les mélodies avec leurs cadences faciles à reconnaître, et la notation, pour démontrer l'existence certaine de ces divisions musicales dans les pièces de plain-chant. En les affirmant, Dom Pothier est donc certainement dans le courant de la tradition. De leur existence découle naturellement la nécessité de les faire ressortir dans l'exécution. Il me paraît inutile d'appuyer de textes cette conclusion : elle est trop évidente.

Pour faire ressortir ces divisions dans l'exécution, Dom Pothier veut que les notes et syllabes composant un même groupe soient unies dans l'émission de la voix, qu'elles procèdent en quelque sorte d'une seule impulsion et que la pause ou allongement de la dernière note (ce qui doit s'entendre de la note elle-même et du silence qui la complète) sépare les divers membres de ces divisions.

Il n'est en cela que l'écho de Guy d'Arezzo :

« Une partie entière (un mot ou un membre de phrase) doit

être serrée dans la notation et dans l'exécution; mais la teneur ou la durée de la dernière note, légèrement accusée dans la syllabe, plus sensible dans la partie, très marquée dans la distinction, est le signe qui indique la fin de ces divisions. »

Hucbald de Saint-Amand enseigne la même méthode. D'après Engelbert, « deux raisons font que les distinctions sont plus ou moins importantes : la première, c'est le nombre plus ou moins grand des notes réunies dans un ensemble mélodique tendant vers la finale de la distinction; la seconde, c'est la durée de la dernière note, qui est moindre aux divisions de moindre importance, plus grande aux divisions, plus importante et très longue aux finales. »

Les principes d'exécution, quant au rhythme, de Dom Pothier sont donc bien ceux du moyen âge. J'ajoute, mais sans y insister, que ce sont les principes de tous les siècles et qu'ils ne sont que l'expression de la nature elle-même.

Pour en venir à l'exécution, il faut descendre des hauteurs et faire aux mélodies liturgiques l'application de ces données générales. En allant jusqu'aux infimes détails, il se rencontrera nécessairement des points où les conclusions seront moins claires que les principes, où l'on pourra se demander si c'est de telle manière ou de telle autre que les règles générales devront être appliquées; de plus, avec les mêmes idées théoriques, on peut, sur le côté proprement artistique de l'exécution, avoir des avis différents. Mais il serait contraire à tout bon sens de rejeter, à cause de ces divergences secondaires, des principes incontestables.

Entièrement d'accord avec Dom Pothier sur les éléments essentiels de l'exécution vraiment traditionnelle du plain-chant, je serais heureux de voir l'excellent Bénédictin user dans une plus large mesure de la *mora ultimæ vocis,* de l'allongement de la note qui termine chacune des divisions du chant. Au lieu de le réserver aux groupes que j'appellerais volontiers *mots* mélodiques, je voudrais qu'il l'employât même pour les *syllabes,* au sens de saint Odon et de Guy d'Arezzo. En outre, j'aimerais assez qu'il donnât plus d'ampleur aux finales dans les pièces plus chargées de notes, d'après le conseil de Guy d'Arezzo, qui veut qu'on prépare les repos par un ralentissement des notes précédentes, de telle sorte que la mélodie n'arrive à son terme que déjà reposée, comme le

cheval bien lancé ralentit sa course avant de s'arrêter tout à fait.

Cette amélioration me paraîtrait conforme aux textes mêmes sur lesquels repose l'exécution qui nous paraît, à l'un et à l'autre, être la vraie tradition. Elle ferait éviter à Dom Pothier la critique rapportée par l'un de vos correspondants (G. G., p. 31) en ces termes : « *Allegro* continuel, dans un *mezza voce* à peine émaillé de rares notes qui voudraient bien avoir l'air d'être accentuées, avec des repos qui n'en sont pas. »

Il est vrai qu'en évitant cette critique il en rencontrerait d'autres, et peut-être tout d'abord celle qu'il m'a faite : que je divisais trop les mélodies et que je nuisais à l'unité des membres de phrase.
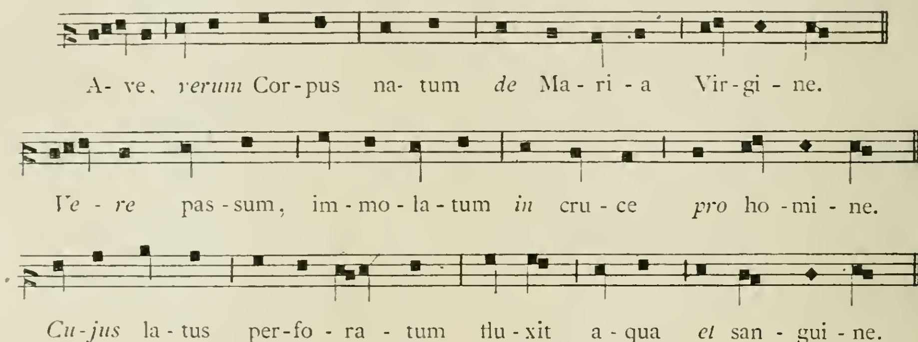
Voilà, à mon avis, une question à débattre. Les données de la tradition serviront de base, l'oreille et le sentiment artistique donneront leur avis, et la raison jugera.

1. — *Commentaire de M. Lemmens :* — Des auteurs, très savants sans doute, mais peu musiciens, se sont imaginé que le rhythme du chant grégorien est le même que celui de la parole dans le discours oratoire; mais il y a juste autant de différence entre ces deux rhythmes, qu'il s'en trouve entre la parole et la musique. Le son de la parole n'est point déterminé, et son rhythme ne l'est pas davantage. C'est tout le contraire pour la musique ..... Le rhythme de la parole doit être observé dans le *récitatif* sur une seule note (*recto tono*); mais, au moment où la phrase musicale devient *mélodie*, le rhythme oratoire doit disparaître pour faire place au rhythme musical..... Plusieurs temps égaux forment la mesure arithmétique, matérielle, essentiellement anti-musicale par sa rigueur même. La phrase, au contraire, grâce aux différents membres qui la composent, change la mesure en rhythme par la respiration qu'elle a pour cadre et par l'accent qui en est le moteur. Après chaque membre de phrase ou distinction, il y a un petit arrêt (*point d'orgue*), pour permettre à la voix de respirer. La durée de ce point d'orgue ne peut être déterminée avec précision; mais si elle est trop longue ou trop courte, le rhythme en souffrira, car il faut de la proportion entre les différentes distinctions d'un morceau, aussi bien qu'entre les différents membres d'une phrase.

1. — 1re *explication du chanoine Tardif :* — La mélodie imite

la structure du discours : ses éléments sont les *notes,* dont une ou plusieurs forment la *syllabe;* une ou plusieurs syllabes font une de ces expressions partielles de la mélodie, dites quequefois *neumes* ou *incises,* qui en sont comme les *mots;* et l'une, quelquefois, de ces parties, mais plus souvent plusieurs, composent la distinction, c'est-à-dire un sens plus ou moins complet. C'est ce que nous enseigne le grand théoricien d'Arezzo en comparant la composition mélodique à celle du discours versifié. (*Méthode,* p. 128.)

1. — 2e *explication du chanoine Tardif :* — Ce que Guy nomme ici *Syllabes* mélodiques, ce sont de ces petits *mots*, syllabiques ou neumés, mais si étroitement unis à leur principal qu'ils sont traités comme ne faisant qu'un. Nous les marquons en italiques dans l'exemple qui suit :



Dans cette pièce, divisée en grandes distinctions ou phrases par les doubles barres, en membres ou distinctions secondaires par les grandes barres et en expressions partielles par les petites, les mots ou incises, *verum, de, vere, Vere, in, Cujus, et,* ne sont que de simples syllabes dans la mélodie comme dans la pensée du texte. Ces *syllabes mélodiques* existent dans les formules neumées comme dans les expressions syllabiques : ce sont des parcelles ou brèves incises de l'expression partielle, *totius partis,* parfois séparées par un court intervalle, comme à la fin du *Kyrie* de la Sainte-Vierge, d'autres fois liées et fondues dans un seul groupe. (*Méthode,* p. 128.)

1. — 3e *explication du chanoine Tardif :* — Les pauses du discours varient avec l'importance des sens plus ou moins finis : la *tenue* de la finale [mélodique], y compris son silence de repos,

varie également avec eux. C'est une de ces notes variables que Gui d'Arezzo nomme *tremulæ*, et que le même auteur précise parfaitement dans les cadences : *serrée dans la formule partielle, plus serrée dans la syllabe, longue seulement dans la distinction.* Les anciens la traduisaient fréquemment par la *virga plana*, dans la cadence finale. (*Méthode*, p. 143.)

II.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

2. — « De quibus illud est notandum, quod tota pars compresse « et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius, tenor « vero, id est, mora ultimæ vocis, qui, in syllaba quantuluscum- « que, est amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, si- « gnum in his divisionibus existit, sicque opus est, ut quasi metricis « pedibus cantilena plaudatur, et aliæ voces ab aliis morulam « duplo longiorem, vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, « id est, varium tenorem, quem longum aliquotiens litteræ virgula « plana apposita significat (1). »

2. — *Guido d'Arezzo* : — Tenor est *mora uniuscujusque vocis*, quem ut tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt (*Regulæ de ignoto cantu, Patrol. latine* de l'abbé Migne, tome CXLI, col. 417) (2).

2. — *Texte du Pseudo-Odon; commentaire de Dom Pothier* : — Gui d'Arezzo n'est pas le premier qui ait parlé de l'art des divisions et des pauses, comme nécessaire au chant; S. Odon de Cluny disait déjà avant lui que pour acquérir la science du chant, il est d'une souveraine utilité de connaître de quelle manière les sons peuvent s'unir ensemble. *Ad cantandi scientiam nosse quibus modis ad se invicem voces jungantur summa utilitas est.*

(1) Après le mot *significat*, le manuscrit 7211 de l'ancien f. latin de la Bibiliothèque nationale de Paris donne, comme exemple, le neume : (Th. N.)

(2) Ce texte est de la plus haute importance pour l'interprétation *véritable* du xve chapitre du *Micrologue*. (Th. N.)

Cette union produit d'abord la syllabe musicale, puis le membre de phrase, puis la distinction; la syllabe musicale composée de deux, trois ou quatre sons si étroitement liés qu'ils ne forment qu'une seule consonance, *duo vel tres, vel quatuor cohærentes unam consonantiam reddunt : quod juxta aliquem modum* MUSICAM SYLLABAM *nominare possumus;* le membre de phrase musical formé par une, deux ou plusieurs syllabes musicales exprimant un sens mélodique, *una, vel duæ vel plures syllabæ quorum dum et melodiam sentimur et mensuram intelligentes miramur,* MUSICÆ PARTES *quæ aliquid significant non incongrue nominavimus;* enfin la distinction : celle-ci comprend dans un chant les parties prononcées d'une même suite jusqu'au moment où la voix se repose. DISTINCTIO *vero in musica est quantum de quolibet cantu continuamus quæ ubi vox requieverit pronunciatur.*

L'auteur ne s'arrête pas en si beau chemin. Après avoir dit comment la jonction des sons produit les syllabes musicales; celle des syllabes, les membres ou parties de la mélodie; celle des membres, les distinctions : il ajoute qu'en réunissant plusieurs distinctions on forme soit un verset, soit une antienne, soit un répons et qu'enfin ces divers chants réunis composent un *Antiphonaire*...

Ce n'est pas qu'il faille considérer les divisions introduites dans le chant comme un simple moyen d'en faciliter l'étude, comme une manière d'analyser et pour ainsi dire d'épeler le chant, bonne seulement pour apprendre à le lire; dans la pensée de S. Odon, comme dans celle de Gui d'Arezzo, ces divisions sont inhérentes à la nature même du chant, et doivent se faire sentir dans l'exécution. Si S. Odon n'est pas aussi explicite sur ce point que Gui d'Arezzo..., il laisse suffisamment entendre... que le mode différent suivant lequel on peut diviser le chant, en syllabes, en parties mélodiques et en distinctions, produit avec les mêmes notes une mélodie toute différente...

2. — Jean Cotton : — Moram ultimæ vocis Guido tenorem vocat. (*Musica,* cap. XI, *Patrol. latine* de l'abbé Migne, tome CL, col. 1405.)

2. — Théoger (*Pseudo-Hucbald*) : — *L'élève.* Quid est numerose canere?

Le maître. Ut attendatur ubi productioribus, ubi brevioribus

morulis utendum sit. Quatenus uti quæ syllabæ breves, quæ sunt longæ, attenditur; ita qui soni producti quique correpti esse debeant, ut ea, quæ diu, ad ea, quæ non diu, legitime concurrant; et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age canamus exercitii usu; plaudam pedes ego in præcinendo, tu sequendo imitabere.

Ici, l'auteur donne comme exemple l'antienne Ego sum via, veritas et vita, alleluia, alleluia, *et poursuit en ces termes :* —
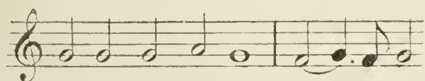
Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves sunt. Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora qua cepit. (*Musica Enchiriadis,* 2e partie, Patrol. latine de Migne, tome CXXXII, coll. 993-994.)
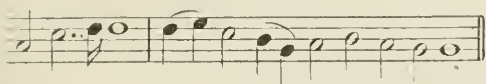
Voici comment le P. Lambillotte et l'abbé Gontier interprètent le texte précédent :

Le P. Lambillotte (*Esthétique*, pp. 281 et suiv.) :

L'élève. Qu'est-ce que chanter *avec nombre ?*

Le maître. Chanter *avec nombre*, c'est donner à la mélodie un mouvement réglé, en observant les durées plus ou moins longues des notes. De même que dans le discours on tient compte des syllabes brèves et longues, de même, dans le chant, on doit observer les sons prolongés et ceux qui ne le sont pas, et combiner si bien les notes rapides avec les tenues, que la mesure puisse être battue comme dans les chants métriques. Faisons cet exercice : je frapperai du pied en chantant le premier; tu me suivras en imitant :





Dans les trois membres de cette phrase, les dernières notes seules sont longues, toutes

L'abbé Gontier (*Méthode raisonnée de Plain-Chant*, pp. 99 et suiv.) :

Le disciple. Qu'est-ce que chanter *avec nombre ?*

Le maître. C'est observer les durées plus ou moins longues des pauses de même que, dans la lecture, on a soin de faire brèves les syllabes brèves, et longues les syllabes longues; de même, aussi, il faut faire longues les notes qui doivent être longues, et brèves celles qui doivent être brèves, afin que les durées diverses soient si heureusement combinées, que la cantilène se module comme si elle était composée de pieds métriques. Faisons cet exercice : je vais, en chantant, marquer les membres de la phrase; toi, tu me suivras en m'imitant :

Ego sum via, | *veritas et vita,* | *alleluia, alleluia.* |

Il y a, dans cette phrase, trois membres; la dernière note de chaque membre est longue, les autres sont brèves. Voilà donc

les autres sont brèves. Chanter ainsi, c'est chanter avec nombre. C'est donner un mouvement réglé ou une durée mesurée aux notes longues et aux notes brèves, afin de ne pas çà et là les prolonger ni plus ni moins qu'il convient, mais retenir la voix selon les lois de la mesure et finir le chant dans le même mouvement qu'il a commencé.

ce que c'est qu'observer le rhythme en chantant; renfermer, entre des pauses régulières, les notes longues et brèves d'une récitation; ne pas précipiter ou ralentir à contre-temps le mouvement; mais donner, à chaque émission de voix, une régularité de proportion, afin que le chant finisse dans le mouvement qu'il a commencé.

Commentaire du Pseudo-Hucbald par Dom Pothier : — Il s'agit de savoir ce que c'est que donner du nombre au chant...? On répond que c'est observer les durées plus ou moins longues des pauses... Car de même qu'il y a des syllabes longues et des syllabes brèves, il y a aussi des sons qui doivent être longs, d'autres qu'il faut faire brefs; afin que ces durées diverses des sons ou des syllabes soient combinées avec une certaine régularité et que l'on puisse marquer les divisions du chant comme on distingue les pieds dans les vers... LA COMPARAISON que l'auteur établit ici entre le chant et la poésie N'EST QU'UNE COMPARAISON; on la retrouve ailleurs, dans Gui d'Arezzo par exemple, et nous l'expliquerons... Pour le moment il s'agit de savoir quelles sont ces notes longues ou brèves dont parle notre auteur; veut-il designer, par ces syllabes d'une durée diverse, celles dont la combinaison produit les pieds et les vers, et par les sons plus ou moins prolongés, les notes de valeur proportionnelle qui servent à la musique mesurée? LE DIRE, C'EST RENDRE INCOMPRÉHENSIBLE L'EXEMPLE QUE DONNE L'AUTEUR POUR EXPLIQUER SA PENSÉE. Voici cet exemple :



E - go sum vi - a, ve-ri-tas et vi - ta, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Dans cette antienne, l'auteur compte trois membres distincts; il ne considère comme longue que la syllabe qui termine chacun de ces membres; les autres sont des syllabes brèves... Pourquoi ces syllabes ou ces notes finales sont-elles longues, si ce n'est pour distinguer par une pause les différents membres? C'est bien là, ce semble, la tenue qui, selon Gui d'Arezzo, doit se faire sur la dernière note des divisions qui partagent la mélodie... Après une simple syllabe musicale, cette tenue est très peu sensible..., C'EST

POURQUOI NOTRE AUTEUR N'EN PARLE PAS; il n'appelle longue que la syllabe finale de chaque membre... Ce sont ces longues finales qui, en marquant la division des membres, donnent du nombre au chant... (*Les Mélodies Grégoriennes*, ch. x, pp. 144-145) (1).

2. — *Traduction du Micrologue par le P. Lambillotte* : — Il faut ici remarquer que la phrase mélodique entière doit être notée et chantée tout d'un trait; que la syllabe doit être plus serrée encore, et que la tenue (*tenor*) de la dernière note, qui doit être fort peu de chose à la fin de la syllabe, plus longue pour le neume, et très longue pour la phrase, est comme le signe qui marque ces divisions; et ainsi il est nécessaire que, comme dans les vers lyriques, le chant puisse être frappé en mesure, *cantilena plaudatur*, et que les notes soient distinguées les unes des autres par une valeur deux fois plus longue ou deux fois plus petite, ou qu'elles aient un son tremblé, c'est-à-dire une *tenue trémulante*, qu'on indique souvent par une virgule inclinée ajoutée à la lettre.

2. — *Traduction de l'abbé Gontier* : — Il faut observer ici que ce qui compose un neume doit être lié dans l'écriture et dans la récitation, mais moins qu'une formule : au reste, il y a un signe qui indique toutes ces divisions, c'est la tenue de la dernière note; cette pause, presque imperceptible après une formule, est plus marquée après un neume et bien plus longue après une distinction. Et ainsi il faut que toutes ces divisions soient marquées comme on marque les pieds de la poésie (2); ces coupures doivent être séparées par

(1) Tout archéologue qui voudra bien approfondir ce commentaire de Dom Pothier sera contraint d'avouer que nos restaurateurs contemporains du rhythme musical de saint Grégoire battent littéralement la campagne, et, pour nous servir d'une expression triviale, mais vraie, incontestablement vraie, *prennent des vessies pour des lanternes*. (Th. N.)

(2) *Note de l'abbé Gontier* : — Il importe d'expliquer ce que l'auteur entend par *Tenor duplo major, duplo minor, tenor varius*. Le chant, comme nous l'avons expliqué, — ajoute l'abbé Gontier, — se divise en syllabes, neumes et périodes. La tenue de la voix sur la dernière note, marque ces divisions, *tenor, id est mora ultimæ vocis, signum existit in his divisionibus*. La tenue est moitié plus courte sur la dernière note d'un neume, moitié plus longue sur la dernière note de la période; moitié plus courte après une syllabe musicale, moitié plus longue après un membre de phrase. Il est clair que l'auteur parle de la tenue sur les dernières notes, et nullement de la valeur des notes au sens des méthodes. Quand au *tenor varius*, voici comment nous le comprenons. Il y a, dans la neumation et dans la notation carrée, une tenue mélodique de longueur différente, quelquefois unisonnante, quelquefois trémulante, *cum*

des pauses ou moitié plus longues ou moitié plus brèves : il y a encore une tenue de la voix plus ou moins longue, indiquée dans le texte par une formule appelée *tremula*, dans la longueur ÉTAIT [*sic*] quelquefois signifiée par une petite virgule.

2. — *Glose de l'abbé Gontier :* — Nous entendons par *tremula* un groupe de deux, trois, quatre notes, qui indique une tenue en proportion avec le nombre de notes, *varius tenor :*

Qui cœ - lum.

Ce groupe comportait quelquefois un tremblement de la voix, *cum tremore, vel sine tremore :* c'est sans doute d'où lui venait le nom de *tremula*.

Cette tenue de valeur diverse, *tenor varius*, était quelquefois unisonnante, quelquefois trémulante, quelquefois moitié l'une, moitié l'autre, comme dans ce passage et d'autres que nous pourrions citer. Nous supposons que cette tenue n'était pas toujours écrite, qu'elle était ou usuelle, ou indiquée par cette *virga plana apposita litteræ* dont parle l'auteur en cet endroit :



Forma.

2. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — A ce sujet, il est à remarquer qu'un *membre* entier doit être écrit et exécuté ensemble, les syllabes cependant encore plus étroitement. Mais le *repos* (1), c'est-à-dire la rétention ou dernier son, qui est aussi petite que possible dans la syllabe, plus marquée dans le membre, mais

tremore, vel sine tremore, que les anciens appelaient *quilisma, tremula*, etc., que nous pourrions appeler, le premier *quilisma unisonans*, le dernier *quilisma tremulans :* voilà donc ce qu'a voulu dire Gui d'Arezzo.

Vers le seizième siècle, on voulut raffiner sur la notation, on multiplia les losanges dans le chant syllabique, on indiqua par une caudée, non pas l'accent grammatical, mais la dernière note des mots et des phrases, enfin on sépara les mots par des barres qui, dans la pensée des auteurs, n'indiquaient pas un repos, mais uniquement ce *mora ultimæ vocis*, au sens de Gui. Au reste, le changement était tout entier dans la notation et nullement dans la pratique.

(1) *Note d'Hermesdorff :* — *Tenor ;* ordinairement : le cours non interrompu, cohésion, doit être pris comme *tenere*, avec l'idée secondaire du mouvement arrêté, dans le sens de *rétention, halte*. Cette halte, qui doit être aussi petite que possible après une syllabe, ne peut donc consister que dans un repos (*littéralement : l'action de déposer*) imperceptible de

la plus longue dans la distinction, sert de signe de séparation pour ces divisions. Il est donc également nécessaire que la mélodie soit mesurée de la même façon que les pieds métriques (1) et que les uns (*sons*) obtiennent une durée temporaire (2) doublement plus longue ou doublement plus courte que les autres ou un tremblement (*vibrato*) (3), c'est-à-dire, de cette façon une valeur temporaire différente. La durée temporaire longue est souvent indiquée par un petit trait horizontal couché au-dessus de la syllabe.

2. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — Remarquons à ce sujet qu'une neume entière doit être écrite en un seul groupe de signes, et ensuite chantée d'un seul trait; une syllabe plus rapidement encore : la *tenue*, c'est-à-dire l'allongement de la dernière note, laquelle est très faible dans une syllabe, plus forte dans un neume et très longue dans une distinction, marque ces diverses divisions. Il faut donc que la cantilène soit battue comme par des pieds métriques, et que certaines notes aient une valeur double des autres; d'autres une valeur de moitié; d'autres un allongement en trémolo, c'est-à-dire une *tenue* différente. Quelquefois elle est marquée longue par un trait horizontal tracé sous la lettre.

2. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — Il faut observer ici qu'on doit réunir, et dans la notation et dans l'exécution, toutes les syl-

la voix sans respirer, puisque, d'après ce qui précède, aussi un membre composé de plusieurs syllabes, doit être exécuté avec cohésion. Pour le membre, elle (la halte) est plus importante, (elle est) la plus longue et jointe avec la libre respiration pour les distinctions, où, d'après ce qui a été dit plus haut, se trouvent les endroits propres à la respiration. Nous eussions donc ici (— Il s'ensuit que nous obtenons, *tel est le sens du subjonctif allemand*) une triple séparation, à peu près répondant aux *suspiratio*, *respiratio* et *pausa* dont on se sert de nos jours; la première (séparation) doit, sans respirer, rendre connaissables, par une légère déposition de la voix, les unes des autres les syllabes une à une : la seconde doit faire paraître les uns contre les autres les membres qui sont plus grands; la troisième, séparer les unes des autres les distinctions qui sont plus grandes (encore).

(1) *Note d'Hermesdorff :* — *Plaudere*, claquer, frapper des mains ou des pieds, ici donc marquer la mesure.

(2) *Morula*, comme diminutif de *mora*, *un léger retard*, appelle l'attention sur ceci que la durée temporaire, prise comme unité de mesure, doit toujours être une (durée temporaire) courte, et, en conséquence, que le mouvement (*tempo*, comme disent les Italiens) ne peut pas être traînant.

(3) *Note d'Hermesdorff :* — *Tremulam* se rapporte à *morulam* ; donc, un prolongement du son qui est joint en même temps à un frissonnement, à un tremblement de la voix, ce par quoi le son prolongé obtient un certain appui (emphase) et apparemment gagne encore en prolongation, parce qu'(il gagne) en force (*Nachdruck*, c'est la force obtenue par l'accent).

labes musicales appartenant à un même membre mélodique. On groupera davantage encore les différentes notes qui constituent une syllabe musicale. Ce qui distingue ces différentes divisions, c'est la tenue ou prolongation du dernier son de chacune d'elles, tenue qui doit être très courte pour une syllabe (musicale), plus longue pour un membre mélodique et très longue pour une distinction. On doit donc, pour ainsi dire, scander la mélodie, comme on scande les vers, et donner aux notes une durée proportionnelle simple, double ou triple. La longue s'indique quelquefois au moyen d'un petit trait horizontal ajouté au caractère (neumatique).

2. — *Traduction de M. G. G. :* — Observons, à ce propos, que la partie ou membre de phrase musicale, doit se noter et s'exprimer d'une manière assez serrée et plus encore la syllabe. Or, ce qui distingue et fait connaître ces différentes divisions, c'est la tenue, ou arrêt de la voix sur la dernière note, arrêt qui doit être presque imperceptible à la fin d'une syllabe musicale, plus marqué après un membre de phrase, et très sensible après une distinction. C'est ainsi que le chant doit être scandé à la façon des vers, et que certaines notes sont distinguées de certaines autres par un arrêt deux fois plus long ou deux fois plus court (1), et quelquefois aussi par une trémulation ou circonvolution de la voix (appelée *quilisma*). Ces arrêts, on le voit, sont de différente durée ; et quand ils doivent être longs, ils sont parfois indiqués par une virgule *plane*, ajoutée à la lettre (de la notation).

2. — *Commentaire de M. Tardif, chanoine d'Angers :* — Le

(1) *Note de M. G. G. :* — « *Morulam* duplo longiorem. » — Après le R. P. Lambillotte, M. l'abbé Raillard applique ce mot, MORULA, *à la durée des notes*, tandis qu'Aribon, contemporain et commentateur de Gui d'Arezzo, l'entend formellement des *intervalles de silence* qui séparent les divers membres de phrase. Voici son texte : « Morula dupliciter longior est vel brevior, si SILENTIUM inter duas voces, duplum est AD ALIUD SILENTIUM inter duas voces. Eodem modo morula dupliciter est brevior, si *taciturnitas* inter duas voces, simpla est *ad aliam taciturnitatem* inter duas voces. » (Musica Aribonis, *Patrol.* Mig., t. CL, c. 1326.) On ne peut rien désirer de plus clair. M. l'abbé Raillard tire des paroles de Gui d'Arezzo une conclusion diamétralement opposée, quand il dit : « Donc, en prenant *une certaine note* pour terme de comparaison, *d'autres notes, aliæ voces*, avaient *une durée* deux fois plus longue, *morulam duplo longiorem*, et d'autres une durée deux fois plus courte, *morulam duplo breviorem*. Voilà bien les trois *notes* principales du chant grégorien : la longue, la brève et la semi-brève. » (Mém. explic., p. 20.) Il est fâcheux, pour la théorie de M. Raillard, qu'un maître tel qu'Aribon enseigne positivement que ce ne sont *pas des notes*, mais des *silences* qui sont marqués en cet endroit.

premier passage important de ce chapitre est celui qui commence par les mots : *De quibus est notandum*, etc., « qui précise si bien la notation et exécution des diverses incises mélodiques et de leurs repos, *serrée* dans *l'expression partielle, plus serrée* encore dans la *syllabe*, si bien que la *durée* (*tenor seu mora*) de la dernière note, aussi brève que possible (*quantuluscumque*) dans la *syllabe*, moins brève (*paulo amplior*) dans l'expression partielle, n'est vraiment longue (*diutissimus*) qu'au repos de la distinction ou du membre de phrase.

« Le même passage fixe également la question tant débattue de l'inégalité des notes dans le chant, *et aliæ voces ab aliis*, etc.; car si M. G. G. (1) tient aussi, lui, à traduire *morulam* par *arrêt*, en nous disant, dans une note, que le R. P. Lambillotte et M. l'abbé Raillard l'entendent de *la durée des notes*, et renvoyant à Aribon pour régler le débat, il voudra bien nous permettre de nous en rapporter au texte clair de Gui, plutôt que d'aller demander sa pensée à un commentateur postérieur d'un siècle, qu'il n'avait pas chargé de l'expliquer, et qui nous déclare lui-même que son explication de Gui n'est qu'une interprétation personnelle, *ut mihi videtur* (*Aribonis Musica*, ap. Gerbert, p. 215), erreur qu'expliquent, du reste, ses préoccupations susdites de *tenor* et de *mora* : *Tenor est ultimæ vocis protensio* (Arib., *ibid.*, p. 216). Le texte, en effet, ne présente aucune ambiguïté dans Gui, qui dit bien *voces*, c'est-à-dire les sons ou les notes, et non *silentium inter voces*, comme il plaît à Aribon de lui faire dire.

« La même inexactitude se retrouve encore au sujet du *morula tremula*, que le traducteur (2) rend par *une trémulation, ou circonvolution de la voix appelée* QUILISMA, toujours à la suite d'Aribon : *Tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus* (Arib., *ibid.*). Or, Gui avait encore pris la peine de définir lui-même son *morulam tremulam, id est varium tenorem*, une *durée variable*, si bien que, après avoir, avec bien d'autres, entendu en *tremolo* ce que dit le même auteur dans un mémorable passage sur la différence entre les *voces morosæ, et tremulæ, et subitaneæ* (*Prolog. de ignoto*

(1) Voir p. 218 de ce volume. (Th. N.)
(2) M. G. G.

cantu, ap. Gerbert, p. 37), j'ai été heureux de revenir ici à sa propre interprétation.

2. — *Traduction de M. Lemmens :* — A ce propos, il faut observer que les notes d'un neume doivent être étroitement réunies dans l'écriture et dans l'exécution, et, plus étroitement encore (celles qui forment) une syllabe (musicale). La tenue, c'est-à-dire l'allongement de la dernière note, est très faible à la fin d'une syllabe, plus forte à la fin d'un neume, très longue à la fin d'une distinction, et c'est ce qui constitue le signe (caractéristique) de ces (trois) divisions. IL FAUT DONC QUE LA CANTILÈNE SOIT SCANDÉE, COMME SI ELLE AVAIT DES PIEDS MÉTRIQUES, ET QUE LES NOTES SE DISTINGUENT LES UNES DES AUTRES PAR UNE VALEUR DEUX FOIS PLUS LONGUE OU DEUX FOIS PLUS COURTE, à moins qu'il ne se rencontre un son trémulant d'une valeur (temporaire) quelquefois longue, ce qu'on indique dans ce dernier cas par un trait horizontal ajouté au caractère (neumatique).

2. — *Commentaire de M. Lemmens :* — En musique, le mot *scander* est un terme qui signifie *marquer le frappé et le levé de la mesure*.... D'après Guido, la valeur temporaire des notes se divise en une valeur deux fois plus grande ou deux fois plus petite, c'est-à-dire qu'en prenant une noire de notre notation actuelle pour valeur moyenne, nous aurons une blanche pour la valeur deux fois plus grande et une croche pour la valeur deux fois plus petite. Comme on le voit, c'est la division naturelle et proportionnée d'un temps musical... Guido ne parle point du triolet, puisqu'il indique seulement la valeur relative deux fois plus longue ou deux fois plus courte. Néanmoins, d'après lui, il doit y avoir proportion et symétrie entre les divers membres d'une distinction. Or, cette proportion et cette symétrie existent entre les rapports 1, 2 ou 3 à 1, etc., ou vice versâ, mais il n'en est pas ainsi entre ceux de 1, 2 ou 3 à 1 1/2, etc., ni entre ces rapports renversés.

2. *Traduction de M. Ruelle :* — Il faut observer que la neume entière doit être notée et chantée d'un seul trait; que la syllabe doit être encore plus serrée et que la pause (la tenue) du dernier son (laquelle doit être réduite à peu de chose à la fin de la syllabe, plus longue pour les neumes et très longue pour la phrase), est comme le signe qui marque la division. Il est nécessaire pour cette raison

que la mesure de certain chant soit battue au moyen des pieds métriques et que les sons aient une pause, les uns deux fois plus grande ou deux fois plus petite que les autres, ou enfin tremblotante, c'est-à-dire une tenue qui souvent est indiquée comme longue au moyen d'une virgule inclinée, apposée à la lettre (correspondante).

III.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 3. — Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut « cum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut « plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum « aut in ratione tonorum neumæ alterutrum conferantur atque res- « pondeant, nunc æquæ æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus, « atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia. »

3. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Que l'on fasse une très grande attention à la division des *neumes,* et soit qu'ils se forment par la répercussion de la même note, soit par l'union de deux ou de plusieurs notes différentes, que toujours, et quant au nombre des sons, et quant à l'espèce, ils conservent des rapports et se répondent symétriquement : ici des neumes égaux à des neumes égaux; là un neume double ou triple à un neume simple; qu'ailleurs on ait des ressemblances de quarte ou de quinte.

3. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — Avec un soin particulier une telle distribution des neumes doit être observée, que les neumes qui se forment tantôt par la répétition d'un seul et même son, tantôt par la liaison de deux ou plusieurs sons, cependant toujours soit dans le nombre des sons, soit dans le rapport des sons se trouvent respectivement en rapport et se répondent, ici égaux aux égaux, là doubles ou triples aux simples, ou ailleurs par le rapport de 2 : 3 ou 3 : 4.

3. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — Ces divisions entre

les neumes doivent être étudiées avec le plus grand soin. Que les neumes soient formées de la répercussion d'une même note, ou qu'elles se composent de deux ou plusieurs notes, il faut qu'elles se ressemblent et se répondent l'une à l'autre, ou par le nombre des sons, ou bien par la relation des notes; tantôt par le rapport d'égal à égal, tantôt par celui de simple à double ou à triple, tantôt par le rapport sesquialtère ou sesquitiers.

3. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — On doit entremêler les neumes avec un soin extrême. Soit que ceux-ci se forment par la répétition d'un même son, soit qu'ils contiennent deux ou plusieurs notes différentes, il faut qu'ils se rapportent symétriquement entre eux par le nombre des sons et la valeur des tenues. Ils se répondront ainsi dans la proportion de 1 à 1, 2 ou 3, et, d'autres fois, de 2 à 3 ou de 3 à 4.

3. — *Traduction de M. G. G. :* — Mais surtout qu'on apporte le plus grand soin à la distribution des neumes; et soit qu'ils se composent des mêmes notes répétées, ou de deux ou trois sons différents, mais liés ensemble, qu'on prenne toujours garde à les répartir symétriquement, en tenant compte soit du nombre des notes, soit de la longueur des tenues (1), de telle sorte qu'ils se répondent les uns aux autres, tantôt les neumes égaux aux neumes égaux, tantôt les neumes doubles ou triples aux neumes simples, et d'autres fois se combinant dans une proportion sesquialtère ou sesquitierce (2).

(1) *Note de M.G. G. :* — « In numero *vocum* aut in ratione *tenorum.* » — D'après Aribon, trois choses entrent dans la composition *bien proportionnée* d'un chant : 1° les intervalles de silence qui séparent les membres de phrase, *intervalla, intercapedo vocum;* 2° le nombre des notes, *numerus vocum;* 3° le prolongement de la *dernière* note de la phrase ou du membre de phrase, *protensio ultimæ vocis.* (*Loc. cit.*, col 1326-1327.) Tels sont, d'après lui, les seuls éléments dont il faille tenir compte dans la composition des *mélodies soignées.* (*De opportunitate modulandi, Ibid.*, col. 1341.) — Par suite, tous les systèmes rhythmiques de plain-chant qui reposent, en outre, sur l'inégalité des notes intermédiaires, sont opposés à la doctrine de ce savant interprète de Gui d'Arezzo. Au reste, il est certain, comme ne craint pas de l'affirmer M. Th. Nisard, qu'on ne trouve rien de plus sur le rhythme dans les théoriciens de l'antiquité; et les auteurs modernes, qui, comme M. Raillard et le R. P. Lambillotte, ont voulu faire consister le rhythme du plain-chant dans un certain mélange de longues et de brèves, ont été obligés de recourir soit à la forme des neumes, soit aux *lettres romaniennes;* mais, tout en puisant à des sources qu'ils jugeaient très sûres, ils ont abouti à nous donner des systèmes très différents, et vérifié de nouveau le mot de Jean Cotton : « *Tot fiunt divisationes canendi, quot sunt in mundo magistri.* »

(2) *Note de M. G. G. :* — Tout le détail de ces proportions est expliqué par Aribon (*Patrologie latine* de l'abbé Migne, tome CL, coll. 1326-1327 et 1341-1344).

3. — *Commentaire de M. Tardif, chanoine d'Angers :* — « Ce paragraphe complète les distinctions de valeurs des notes par la recommandation expresse, *summopere caveatur,* d'équilibrer les neumes formés, soit de formules syllabiques ou notes répercutées, soit de groupes liés, de manière qu'ils se correspondent par le nombre ou la durée des notes, tantôt identiquement égales, et tantôt représentant des notes simples par leur valeur en division binaire ou ternaire. Les *torculi* et autres groupes de trois notes expriment ces divisions ternaires. Aribon qui veut expliquer ce passage, mais seulement en formules syllabiques (*Ibid.,* ap. Gerbert, p. 216), y trouve de nouveau l'occasion, *ratione tenorum,* d'y appliquer encore à la note finale, ainsi que nous l'avons vu, son *tenor* affectionné ».

3. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Que l'on fasse donc une grande attention à cette économie des neumes; et soit qu'ils se composent du même son répercuté (1), ou de la réunion de deux ou de plusieurs notes, qu'il y ait toujours correspondance de neume à neume, ou dans le nombre des syllabes, ou dans la valeur des formules : tantôt un neume égal répondant à un neume égal; un double ou un triple à un simple; enfin la correspondance sera sesquialtère ou sesquitierce (2).

3. — *Traduction de M. Ruelle :* — Que l'on fasse attention à la division des neumes, et soit qu'elles se forment au moyen de la répétition du même son ou de la réunion de deux ou de plusieurs sons différents, que toujours, en ce qui concerne les sons, leur nombre et leurs espèces, on conserve leurs rapports et qu'ils se

(1) *Note de l'abbé Gontier :* — Il ne s'agit ni dans cet endroit, ni dans les autres parties de ce chapitre, des ornements mélodiques : ces *soni repercussi* ne sont autre chose que la même note répétée correspondant à plusieurs syllabes ou mots de la phrase grammaticale. Dans les auteurs du moyen âge, il est moins question qu'on ne croit d'ornements mélodiques : ces auteurs se bornent à analyser le plain-chant usuel.

(2) *Note de l'abbé Gontier :* — Il y a dans l'édition de Gerbert un tableau qui met sous les yeux toutes les relations et les proportions qui faisaient loi pour les anciens compositeurs, et réglaient la marche du chant. Celui qui voudra étudier ce tableau, devra méditer ces paroles de l'auteur : *Neumæ alternitrum respondeant aut in numero vocum aut in ratione tonorum.* Il devra trouver dans les mots qui y sont employés une double signification, l'une mathématique, l'autre musicale, et reconnaître que ces mots *tonus, diatessaron, diapente, diapason,* correspondent à *sesqui-octava, sesqui-altera, sesqui-tertia, dupla proportio.*

correspondent symétriquement, c'est-à-dire que des neumes égales correspondent à des neumes égales, une neume double ou triple à une neume simple, enfin, qu'il y ait une corrélation sesquialtère (de quinte) ou sesquitierce (de quarte).

3. — *Traduction de J. Lemmens :* — On doit entremêler les neumes avec un soin extrême : soit qu'ils se forment par la répétition d'une même note (unissonique), soit qu'ils offrent des ligatures de deux ou de plusieurs notes (d'intonations différentes), il faut toujours qu'ils se ressemblent et se répondent l'un à l'autre, ou par le nombre des sons, ou par la relation des notes, tantôt par le rapport d'égal à égal, tantôt par celui de simple à double ou à triple, tantôt par celui de la proportion sesquialtère ou sesquitierce.

IV.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 4. — Proponatque sibi Musicus quibus ex his divisionibus « incedentem faciat cantum, sicut Metricus quibus pedibus faciat « versum, nisi quod Musicus non se tanta legis necessitate cons- « tringit, quia in omnibus se hæc ars in vocum dispositione ra- « tionabili varietate permutat [*alias :* misceri permittit]. Quam ra- « tionabilitatem, etsi sæpe non comprehendamus, rationale tamen « creditur id quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed hæc, et « hujusmodi, melius colloquendo quam conscribendo monstran- « tur ».

4. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Que le musicien se propose celles de ces divisions qu'il veut adopter pour produire un chant, comme le poète choisit le mètre qu'il veut pour faire un vers. Seulement le musicien ne s'astreint pas à cette loi dans toute sa rigueur, parce que l'art musical aime en tout une raisonnable variété. Quoique nous ne puissions pas précisément définir en quoi elle consiste, cependant on regarde comme rationnelle

cette variété de sons qui affecte agréablement notre âme, ce siège de la raison. Mais ces choses s'apprennent mieux de vive voix que par écrit.

4. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Que le musicien donc choisisse laquelle de ces divisions il adoptera pour la marche de sa composition, de même que le poète choisit les pieds qui entrent dans la composition de ses vers : avec cette différence que le musicien n'est pas tenu à une symétrie aussi rigoureuse, parce que les règles de ces (*sic*) compositions admettent une variété raisonnable dans la disposition des sons. Pourquoi cette variété est-elle raisonnable, nous ne le comprenons pas; mais nous savons que cela est raisonnable, qui plaît à l'esprit, siège de la raison. Mais toutes ces choses s'expliquent mieux dans une conférence que dans une dissertation.

4. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — Que le musicien examine d'avance dans laquelle de ces divisions il fera avancer le chant, de même que le poète, dans quels pieds il formerait le vers; seulement avec la différence que le musicien ne se lie pas (*il y a le subjonctif en allemand*) avec une aussi grande sévérité à la loi, puisque, dans tout, cet art se permet dans la disposition des sons une variété rationnelle. Quoique d'ailleurs souvent nous ne reconnaissions pas cette rationabilité, cependant il faut considérer comme rationnel ce qui réjouit l'esprit dans lequel habite la raison. Cependant cela et les choses semblables se laissent indiquer mieux dans une conférence orale que par l'écriture.

4. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — Le musicien doit déterminer lesquelles de ces diverses combinaisons il veut employer pour faire un chant, comme le versificateur détermine d'avance de quels pieds il va se servir : avec cette différence toutefois, que le musicien ne s'astreint pas à une loi aussi rigoureuse, parce que cet art est, entre tous, celui qui admet le plus de variété dans la disposition rationnelle des sons. Souvent nous ne saisissons pas ce qu'il y a de rationnel dans cette disposition; mais on admet comme rationnel ce qui satisfait l'intelligence, en laquelle réside la raison. D'ailleurs, ce genre d'explications se donne mieux de vive voix que par écrit.

4. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — Le musicien détermi-

nera celles de ces combinaisons qu'il veut employer dans sa composition mélodique, comme le poète choisit les pieds métriques dont il forme son vers, avec cette différence toutefois que le musicien est beaucoup plus libre que le poète, parce que, sous tous les rapports, l'art musical recherche, dans l'agencement des sons, une variété rationnelle. Bien que souvent nous ne puissions pas précisément définir en quoi cette rationabilité consiste, on croit cependant qu'elle existe là où notre esprit, qui est le siège de la raison, éprouve une certaine jouissance. Mais tout cela s'apprend mieux de vive voix que par écrit.

4. — *Traduction de M. G. G. :* — Que le musicien choisisse donc, parmi ces différentes divisions, celle qu'il veut adopter pour composer son chant, comme le poète choisit les pieds dont il veut composer son vers, avec cette différence, que le musicien n'est pas astreint à une si scrupuleuse observance de ces règles, parce que l'art musical, plus que tout autre, admet une variété convenable dans la disposition de ses notes. Nous ne nous rendons pas toujours un compte exact de cette convenance; néanmoins nous jugeons qu'elle existe, dès lors que notre esprit, en qui réside le goût, est satisfait. Mais tout ceci s'explique mieux de vive voix que par écrit (1).

4. — *Traduction de M. Ruelle :* — Que le musicien se propose de choisir, dans ces divisions, celles qu'il veut adopter pour composer un chant, de même que le métricien (le versificateur) choisit le mètre qui lui plaît pour faire un vers. Seulement le musicien ne s'astreint pas à cette loi avec la même rigueur, parce que l'art mu-

(1) *Note de M. G. G. :* — *Melius colloquendo*, etc. — Aribon parle dans le même sens : il reconnaît l'insuffisance des écrits pour expliquer clairement de pareilles matières; et sur le même chapitre XV qui nous occupe, il en a composé un autre intitulé : *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias.* Écrivant lui-même pour des absents, il se plaint de la distance des lieux, qu'il appelle *détestable :* « Sed hæc, dit-il, apertius se *præsentibus* offerrent colloquendo, quam absentibus scribendo. Quod nobis invidet commodum *detestabilis* intercapedo locorum. » — Si ces écrits étaient déjà obscurs et demandaient des explications orales, même pour les contemporains, qu'en doit-il être pour nous, qui joignons à la séparation des lieux, celle, bien autrement *détestable*, des temps et des siècles?... Comment pourrions-nous trouver « dans ces obscurités » la pleine lumière pour la solution de nos doutes sur le rhythme du plain-chant? Aribon, en interprétant le chapitre XV du *Micrologue*, ne donne ses explications qu'avec réserve et défiance de lui-même : « *Ut mihi videtur;* PUTO *intelligendum sic esse; hunc,* UT ARBITROR, *habet intellectum...* » Comment pourrions-nous être pleinement rassurés, quand nous essayons de baser nos systèmes sur des enseignements qui, dès le principe, ont paru si incertains?...

sical se modifie dans la disposition des sons avec une variété raisonnable. Bien que nous ne puissions nous rendre compte de cette qualité de raisonnable, toutefois on considère comme tel ce en quoi notre intelligence, où réside la raison, est agréablement affectée. Mais ces choses et celles de même nature se démontreraient mieux dans un entretien de vive voix que par écrit.

4. — *Traduction de J. Lemmens :* — Le musicien doit déterminer celles de ces combinaisons qu'il veut adopter pour produire un chant, comme le versificateur détermine les pieds (métriques) dont il formera son vers, avec cette différence (toutefois) que le musicien ne s'astreint pas à une loi aussi rigoureuse (que celle qui s'impose au poète), parce que, sous tous les rapports, l'art musical permet de mettre en œuvre une variété rationnelle dans la disposition des sons qu'il emploie. Bien que souvent nous ne saisissions pas ce qu'il y a de rationnel dans cette disposition, on croit cependant qu'il en est ainsi, lorsqu'elle satisfait l'esprit, siège de la raison. Mais tout ceci s'explique mieux de vive voix que par écrit.

V.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 5. — Oportet ergo ut, more versuum, distinctiones æquales
« sint, et aliquotiens eædem repetitæ, aut aliqua vel parva muta-
« tione variatæ et cum plures fuerint duplicatæ, habentes partes
« non nimis diversas et quæ aliquotiens eædem transformentur
« per modos, aut similes intensæ et remissæ inveniantur. »

5. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Il importe donc qu'à la manière des vers, les phrases mélodiques ou distinctions soient symétriques, que quelquefois les mêmes phrases soient répétées avec une légère variante; et quand plusieurs sont doublées, ayant des parties différentes, modulant même dans d'autres modes, il faut qu'elles soient semblables soit en montant, soit en descendant.

5. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Il faut donc qu'à la ma-

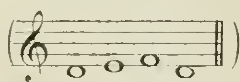
nière des vers, les distinctions soient égales, quelquefois les mêmes répétées ou avec quelques légers changements : et lorsqu'un plus grand nombre se suivent, que les membres n'en soient pas trop dissemblables; et si elles se ressemblent, que la modulation leur donne une physionomie différente, qu'elles aient la même proportion musicale dans l'élévation et dans l'abaissement.

5. — *Traduction littérale, d'après l'abbé Hermesdorff* : — Il est donc nécessaire que les distinctions, à la manière des vers, soient bâties symétriquement, et que plusieurs fois les mêmes soient répétées ou variées par un changement même insignifiant, et quand il y en a plusieurs, qu'elles se prolongent sans avoir cependant des membres par trop différents et seulement de tels qui, revenant plusieurs fois transformés quant aux tons (= *tonaliter*) ou dans l'ascension et la descente, peuvent être trouvés [comme] semblables (1).

5. — *Traduction du P. Germer-Durand* : — Il faut donc que les distinctions, comme les vers, soient égales entre elles, que les mêmes soient quelquefois répétées, ou différenciées par de légers changements, et, quand plusieurs ont été reprises avec ces différences en petit nombre, que les mêmes se reproduisent quelquefois à l'aigu ou au grave par la transformation des modes.

5. — *Traduction de l'abbé J. Duclos* : — Il importe que les dis-

(1) *Note de l'abbé Hermesdorff* : — La construction est très difficile, et la pensée obscure. Les distinctions, c'est-à-dire les incises formées par des cadences (endroits propres à la respiration, — voir plus haut), doivent être construites avec symétrie : elles se répéteront souvent sans changement (*eædem*) ou reviendront variées d'une manière peu sensible; quand elles se présentent en très grand nombre, alors quelques-unes peuvent être allongées par de nouveaux membres. Toutefois, ces nouveaux membres ne s'écarteront pas trop des motifs principaux, et ils reviendront souvent (*eædem*), et ne seront transformés que quant aux tonalités, ou du moins ils seront semblables aux motifs principaux par rapport au mouvement ascendant ou descendant. En d'autres termes, le motif



par exemple, se répétera sans aucun changement (1[er] degré, seconde, tierce, 1[er] degré), mais dans d'autres tonalités :



ou du moins il conservera la forme quant au mouvement ascendant et descendant, par exemple :



soit deux mouvements ascendants, et un mouvement descendant.

tinctions, comme les vers, soient d'égale longueur. Parfois elles seront répétées exactement ou avec une légère variante. Quand il y en a plusieurs, elles s'enchaîneront les unes les autres, avec des membres qui ne soient point par trop différents. (Dans ce cas), le motif se reproduira sur d'autres degrés de l'échelle, soit en conservant les mêmes intervalles, soit en reproduisant librement le mouvement ascendant ou descendant du thème.

5. — *Traduction de M. G. G.* : — Il faut donc, ici comme dans les vers, que les distinctions (ou phrases de musique) soient égales; que, de temps en temps, les mêmes soient répétées ou légèrement variées; et, quand plusieurs (les plus belles) auront été répétées, avec des membres assez peu différents, il faut que ces parties qui reviennent soient variées dans leurs modes, et restent semblables dans les degrés de leurs intervalles (1).

5. — *Traduction du chanoine Tardif* : — Il faut que, comme dans les vers, les distinctions s'équilibrent; que parfois leurs formules se répètent, ou avec de légères différences, et, quand elles se reproduisent fréquemment, les mêmes ou à peu près, qu'elles se transforment au besoin par les modes, toujours semblables, à des intervalles différents. (*Méthode*, p. 172.)

5. — *Traduction de M. Ruelle* : — Il est nécessaire que, de même que dans les vers, les distinctions soient égales et que quelquefois les mêmes distinctions soient répétées ou variées au moyen de changements peu nombreux ou peu importants, et quand elles sont redoublées avec beaucoup d'art, et composées de parties peu différentes entre elles, transformées quelquefois quant aux modes, ou semblables dans la surtension et dans le relâchement (2).

5. — *Traduction de J. Lemmens* : — Il faut que les distinctions, comme les vers, soient d'égale longueur, et que les mêmes soient quelquefois répétées, tantôt exactement, tantôt avec quelque léger changement.

(1) *Note de M. G. G.* — Au lieu de : *cum plures*, la leçon de Gui d'Arezzo, donnée par Dom Jumilhac, et celle d'Aribon, portent : *cum perpulchrè*, au lieu de : *aut intensæ et remissæ*, elles portent : *et intensè et remissè*. — Nous avons tâché de combiner les deux versions.

(2) *Note de M. Ruelle* : — Surtension, mouvement du grave à l'aigu; relâchement, mouvement de l'aigu au grave.

VI.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 6. — Item, ut reciprocata neuma, eadem via qua venerat ac « per eadem vestigia recurrat. »

6. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Il faut aussi qu'*un neume réciproque ou une phrase réciproque* retourne par le même chemin qu'elle est venue (*sic*), et qu'elle (*sic*) revienne *en suivant les mêmes traces.*

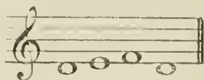
6. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Qu'un neume répété suive la même voie qu'il avait prise, et qu'il retourne par les mêmes sentiers.

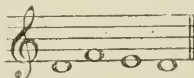
6. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — De même il est nécessaire qu'un neume renversé retourne par le même chemin qu'il s'est avancé, et notamment (se meuve) par les mêmes intervalles.

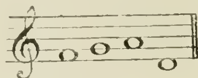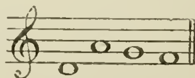
6. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — La neume *réciproque* doit revenir par le même chemin, et repasser sur ses propres traces.

6. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — Ou bien l'imitation sera rétrograde, et la réponse, marchant *à reculons*, suivra, en sens inverse, le chemin parcouru par le sujet.

6. — *Traduction de M. G. G. :* — Qu'un neume alterné reprenne, à son retour, le chemin par lequel il était venu, et suive, pour ainsi dire, les mêmes empreintes.

(1) *Note de l'abbé Hermesdorff :* — Par exemple : 

Imitation rétrograde ou à reculons (*reciprocata*) : 

ou encore :  Imitation rétrograde : 

6. — *Traduction du chanoine Tardif :* — Il faut que la réplique d'un neume le réfléchisse par la voie qui l'avait amené en le ramenant sur ses pas. (*Méthode*, p. 172.)

6. — *Traduction de M. Ruelle :* — Il convient encore que la neume renversée (*reciprocata*) retourne par le même chemin par lequel elle est venue.

VII.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 7. — Item, ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo « ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respon- « dendo a gravibus, sicut fit cum in puteo nos cum imagine nos- « tra contra speculamur. »

7. — *Traduction du P. Lambillotte :* — De même, quand une syllabe en descendant des notes aiguës fait un circuit, ou suit une ligne, la note qui répond en partant des notes plus graves, doit représenter le même circuit dans un sens opposé, comme il arrive lorsque dans un puits nous regardons notre image.

7. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Quand il y a correspondance entre deux neumes, si le premier procède par abaissement de l'aigu au grave, que le second, suivant la même voie, les mêmes circuits, remonte du grave à l'aigu, par un mouvement semblable à celui d'un homme qui s'incline pour voir son image dans un puits (1).

7. *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — En outre, que dans le même contour ou la même ligne dans laquelle un neume saute de haut en bas, un autre en direction opposée s'oppose

(1) *Note de l'abbé Gontier. — Pulchrum est si per quas notas neuma descendit, per easdem statim ascendat, ut hic* [notation musicale] (Jean Cotton).

Me - ru - it

Pulchrum sonum reddunt (diatessaron et diapente), si remissa aliquotiens statim in eisdem vocibus elevatur. Invenitur in hac antiphona : Nativitas tua (Aribon).

comme réciproque, comme, en regardant dans un puits, nous remarquons notre image réciproque (symétrique) (1).

7. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — De même la figure formée par la neume à l'aigu se reproduira en opposition au grave, dans la relation qui existe entre un homme et son image quand il se regard dans un puits.

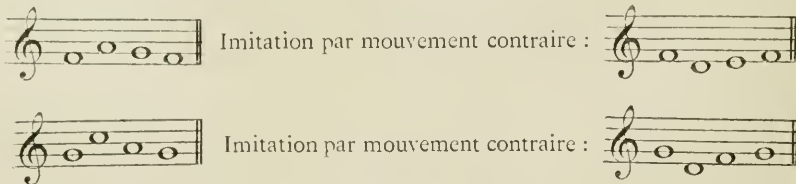
7. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — Ou bien encore, quand l'antécédent, en descendant des notes aiguës, fait un circuit ou suit une ligne quelconque, le conséquent, marchant du grave à l'aigu par mouvement contraire, suivra les mêmes sinuosités de la voix, — comme il arrive, lorsque nous comparons (la vue directe de) notre personne avec l'image symétrique qui la représente dans (l'eau d') un puits.

7. — *Traduction de M. G. G. :* — Comme aussi la courbe ou la ligne que décrit un neume en descendant des notes aiguës, l'autre neume doit pareillement la décrire, dans un sens opposé, en partant des notes graves, ainsi qu'il arrive quand nous regardons notre image au fond d'un puits.

7. — *Traduction du chanoine Tardif :* — Il faut que le parcours ou le dessin formulé dans la région supérieure se reproduise symétrique à la région opposée, comme il arrive quand nous contemplons dans une fontaine notre propre image. (*Méthode*, p. 172.)

7. *Traduction de M. Ruelle :* — Il faut, de plus, qu'au circuit ou à la ligne que parcourt une distinction (2), en partant des notes aiguës, l'autre distinction en descendant oppose le même parcours en lui correspondant à partir des sons plus graves, comme il arrive quand nous voyons notre image à l'envers dans un puits.

(1) *Note de l'abbé Hermesdorff :* — Exemples :



(2) *Note de M. Ruelle :* — Je lis *una* au lieu de *unam*.

VIII.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 8. — Item, aliquando una syllaba unam vel plures habeat « neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Va- « riabuntur hæ vel omnes neumæ, cum alias ab eadem voce inci- « piant, alias de dissimilibus secundum laxationis et acuminis « varias qualitates. »

8. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Il faut encore qu'une seule syllabe (grammaticale) porte quelquefois un ou plusieurs neumes ou traits mélodiques ; et quelquefois qu'un neume soit appliqué sur plusieurs syllabes. Ces neumes ou phrases auront de la variété, quand les uns commençant par la même note, les autres commenceront par des notes dissemblables, selon les différents degrés de hauteur et d'abaissement (1).

8. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Une même syllabe (musicale) composera un ou plusieurs neumes, quelquefois un neume renfermera plusieurs espèces de syllabes (musicales) (2). Les neumes auront de la variété, lorsque les uns commençant par une

(1) *Note du P. Lambillotte :* — Ce passage un peu obscur par lui-même s'éclaircira par un exemple. Le sens nous paraît être : qu'une même syllabe grammaticale peut recevoir plusieurs syllabes ou neumes musicaux, et qu'une seule syllabe musicale peut s'appliquer à plusieurs syllabes grammaticales dans l'intérêt de la variété.

1er cas. 8e mode.

me - - - - - - - - - - am.

2e cas. 8e mode.

A-ni-mam me - - am.

(2) *Note de l'abbé Gontier :* — Nous pensons, contrairement à ceux qui ont traduit ce passage, qu'il s'agit ici, comme au commencement, comme à la fin de ce même chapitre, de syllabes musicales et non de syllabes grammaticales. Il est dit, en commençant, que plusieurs notes réunies forment une syllabe ; dans ce passage, qu'un neume se compose quelquefois de la même syllabe musicale répétée, quelquefois de plusieurs espèces de syllabes musicales ; plus loin, l'auteur recommande que la tenue de la voix ne soit pas longue après une syllabe musicale brève ; ni brève après une syllabe musicale longue.

note, les autres commenceront par une autre note, selon les différents degrés d'élévation ou d'abaissement.

8. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — En outre, tantôt une syllabe devra avoir un ou plusieurs neumes, tantôt un neume sera divisé en plusieurs syllabes. Ceux-là ou aussi tous les neumes seront variés, quand une fois ils commencent avec les mêmes sons, l'autre fois avec des sons différents, d'après la qualité différente de la profondeur ou de la hauteur.

8. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — Quelquefois une seule syllabe porte une ou plusieurs neumes; d'autres fois une seule neume se partage sur plusieurs syllabes.

8. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — Tantôt (en se répétant), une seule formule neumatique servira à former tout un neume (voire même) plusieurs neumes (de suite): tantôt le neume comprendra différents signes. Les neumes à imitation, et tous les neumes en général, peuvent, selon les cas, commencer tous par la même note, ou avoir des notes initiales dissemblables, c'est-à-dire plus ou moins élevées.

8. — *Traduction de M. G. G. :* — Parfois à une syllabe répondront un ou plusieurs neumes: parfois un seul neume sera distribué sur plusieurs syllabes. On variera tous ces neumes, tantôt en les commençant par la même note, et tantôt par des notes différentes, selon les *qualités* (ou degrés symétriques) de gravité et d'acuité (dont le tableau est donné au chapitre suivant).

8. — *Traduction de M. Ruelle :* — Il faut encore, tantôt qu'une seule syllabe (grammaticale) supporte une seule ou plusieurs neumes, tantôt aussi qu'une seule neume soit répartie sur plusieurs syllabes. Toutes ces neumes auront de la variété si, tandis que les unes commencent avec le même son, les autres commencent avec un son différent suivant les différentes qualités de relâchement ou d'acuité.

IX.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 9. — Item, ut ad principalem vocem, id est, finalem, vel si
« quam affinem ejus pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones

« currant, et eadem aliquando vox, quæ terminat neumas omnes, « vel plures distinctiones finiat, aliquando et incipiat, sicut apud « Ambrosium curiosus invenire poterit. »

9. *Traduction du P. Lambillotte :* — Il faut que presque toutes les distinctions tendent vers la note finale, ou vers celles qui ont avec elle de l'affinité, et que parfois la note qui termine plusieurs phrases serve aussi à les commencer. Un artiste intelligent remarquera cela dans le chant ambrosien.

9. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Que presque toutes les distinctions soient ramenées à la note principale, c'est-à-dire la finale, ou la note affinale qu'on aura choisie comme finale : que cette même note principale qui termine la pièce entière, quelquefois finisse, quelquefois commence le plus grand nombre des distinctions, comme on le voit dans les mélodies ambrosiennes (1).

1. — *Traduction littérale d'apres l'abbé Hermesdorff :* — De plus, il est nécessaire que presque toutes les distinctions aboutissent au son fondamental, c'est-à-dire le son final, ou quand, à la place de celui-là, on a choisi son affinal (a, ♮, c), elles aboutissent à ce dernier [*le son affinal*], et que souvent le même son qui termine tous les neumes ou plusieurs distinctions, également les commence souvent, comme on peut le trouver chez Ambroise.

9. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — On fera en sorte que presque toutes les distinctions reviennent à la note principale, c'est-à-dire la finale (ou tonique) ou à quelqu'une de ses affinales ; et que la même note qui finit toutes les neumes ou le plus grand nombre, finisse aussi les distinctions, et les commence quelquefois : comme on pourra le remarquer, avec un examen attentif, dans saint Ambroise.

9. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — Il arrivera que la plupart des distinctions tendront vers la note finale, c'est-à-dire la prin-

(1) *Note de l'abbé Gontier :* — Il est certain qu'il n'est pas question, dans ce passage, des hymnes ambrosiennes, ni d'aucun chant soumis à une mesure quelconque ; mais uniquement de ces compositions, ordinairement en style ecclésiastique, dont les distinctions étaient divisées avec symétrie, qui les faisait appeler métriques.

Pourquoi, d'après ce passage, ne croirions-nous pas que plusieurs de ces antiennes métriques, comme un grand nombre d'antiennes à la sainte Vierge, quelques-unes du temps de la Passion ou du temps Pascal, nous viennent de saint Ambroise ?

cipale du mode, ou vers son affinale. Quelquefois même, la note qui termine tous les neumes ou du moins plusieurs d'entre eux, servira également à les commencer ; on en trouvera des exemples en étudiant le chant ambrosien.

9. — *Traduction de M. G. G. :* — Presque toutes les distinctions doivent se terminer sur la note principale, c'est-à-dire la finale, ou sur une note ayant avec elle de l'affinité (1); et, de temps à autre, la même note qui termine tous les neumes ou plusieurs distinctions, doit aussi les commencer, comme on peut le voir, si on le désire, dans les chants de saint Ambroise (2).

9. — *Traduction de M. Ruelle :* — Il faut que presque toutes les distinctions tendent vers le son principal, c'est-à-dire vers le son final, ou vers ceux qui ont de l'affinité avec lui, et que le même son commence et termine toutes les neumes ou plusieurs distinctions, comme tu pourras l'observer dans le chant ambrosien, si tu t'en donnes la peine.

X.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 10. Sunt vero quasi prosaïci cantus qui hæc minus observant,
« in quibus non est curæ si aliæ majores, aliæ minores partes et

(1) *Note de M. G. G. :* — *Vel si quam affinem.* Au chapitre VII de son *Micrologue*, Gui d'Arezzo explique ce qui constitue cette affinité. De son côté, Jean Cotton l'explique aussi avec assez d'étendue. *Patrol.* Migne, tome CL, col. 1411.)

(2) *Note de M. G. G. :* — *Apud Ambrosium.* — Comme la suite va le montrer, ce renvoi à saint Ambroise, pour trouver des exemples du chant dont on explique ici les règles, est très significatif, et a une importance qu'on ne peut nier. Pourquoi, en effet, renvoyer à saint Ambroise plutôt qu'à saint Grégoire, sinon parce que le chant de saint Grégoire ne suivait pas des règles aussi strictes, et faisait partie de ces chants *prosaïques* dont Gui d'Arezzo parle un peu plus loin, et qu'il a soin de distinguer de ceux qu'il appelle *métriques*, lesquels sont composés à la façon du très doux Ambroise, *more perdulcis Ambrosii?* — Au reste, on ne saurait le dissimuler : tous les commentateurs de Gui d'Arezzo ont soin de faire observer que les règles de ce chapitre XV, du moins prises dans leur ensemble, ne regardent que les chants *soignés* ou *métriques*. « Cantus autem hujusmodi, remarque J. Cotton, musici *accuratos* vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur. Hos etiam *metricos* per similitudinem appellant, *quod more metrorum certis legibus demetiantur, ut sunt Ambrosiani.* » (*Patrol.*, Mign., t. CL, col. 1420.) — Aribon parle absolument dans le même sens quand il dit qu'on trouve l'application des règles qu'il explique « *in bene procuratis* cantibus quod *metricos* dicere possumus. » (*Patrol.*, Mign., t. CL, col. 1342.) — Comme le chant ambrosien et le chant grégorien proprement dit ont des caractères tout à fait différents, il est essentiel, pour l'interprétation du présent chapitre, de ne pas oublier la distinction qu'on en fait ici, et même à plusieurs reprises.

« distinctiones per loca sine discretione inveniantur more pro-
« sarum.

« Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus ut quasi « versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra « canimus, in quibus cavendum est ne superfluæ continuentur « neumæ dissyllabæ sine admixtione trisyllabarum ac tetrasylla- « barum. Sicut enim lyrici poetæ nunc hos nunc alios adjunxere « pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac di- « versas componunt neumas. Rationabilis vero discretio est, si ita « fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen « neumæ neumis et distinctiones distinctionibus, quadam semper « similitudine sibi consonanter respondeant, id est, ut sit similitudo « dissimilis, more perdulcis Ambrosii. Non autem parva simili- « tudo est metris et cantibus, cum et neumæ loco sint pedum, et « distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero « spondaïco, illa iambico metro decurreret, et distinctionem nunc « tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes, « et multa alia, ut elevatio et positio tum ipsa sibi, tum altera alteri « similis vel dissimilis præponatur, supponatur, apponatur, inter- « ponatur, alias conjunctim, alias divise, alias commixtim ad hunc « modum. »

10. — *Traduction de M. Vincent, de l'Institut :* — Je me sers de l'expression de *chants métriques,* par la raison que souvent en chantant nous paraissons scander des vers, comme nous le faisons en effet quand nous chantons de véritables mètres. Disons à ce propos qu'il faut éviter de mettre de suite un trop grand nombre de neumes dissyllabes, sans les entremêler de quelques trisyllabes ou tétrasyllabes. De même, en effet, que les poètes lyriques réunissent ensemble, tantôt telle espèce de pieds, tantôt telle autre, de même ceux qui composent un chant doivent combiner, dans une certaine proportion, diverses espèces de neumes bien caractérisées ; et quand je me sers du mot *proportion,* j'entends par là qu'il doit y avoir dans les neumes et dans les membres (de phrase) une variété si bien ordonnée, que les neumes correspondent aux neumes, les membres à d'autres membres, avec une sorte de consonance qui, revenant constamment semblable à elle-même, produit en quelque façon la

similitude dans la diversité; et tel est le caractère des délicieuses compositions *d'Ambroise*.

Ce n'est pas sans raison que nous comparons les chants aux mètres, puisque les neumes y jouent le rôle des pieds, et les membres de phrases celui des vers, de façon que tel neume remplace le dactyle, tel autre le spondée ou l'ïambe; de façon encore que tel membre produit l'effet d'un tétramètre, tel autre celui d'un pentamètre ou d'un hexamètre; et bien d'autres analogies, comme celles de l'élévation et de la position (*l'arsis* et la *thésis*), qui se correspondent, tantôt chacune à chacune, tantôt l'une à l'autre, semblables ou dissemblables, avant, après, ajoutées, intercalées, tantôt conjointement, tantôt séparément, tantôt entremêlées. Il faut aussi qu'il y ait concordance dans les terminaisons des parties (du chant) et des membres (de phrase), des neumes et des mots, etc., etc.

Il y a cependant des chants prosaïques où ces règles sont moins strictement observées, et où l'on ne s'inquiète pas s'il se rencontre çà et là, comme au hasard, des phrases ou portions de phrases, plus longues ou plus courtes les unes que les autres, à la façon des *proses* proprement dites (1).

10. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Il y aussi des mélodies qu'on peut appeler *prosaïques*, qui suivent moins exactement ces règles, et dans lesquelles on s'inquiète peu de rencontrer çà et là des traits et des phrases ici plus longues, ici plus courtes, distribuées indistinctement comme dans la prose.

J'appelle celles dont je parle : *chants métriques*, parce que nous les chantons comme si nous scandions des vers. Dans ces chants, il faut prendre garde de continuer trop longtemps les neumes dissyllabes, sans les entremêler de neumes trisyllabes et quadrisyllabes, c'est-à-dire des traits mélodiques formés de deux, de trois ou quatre sons. Car de même que les poètes lyriques emploient tantôt

(1) Dans la citation que nous venons d'emprunter à M. Vincent, il y a deux choses à remarquer.

La première, c'est que cet illustre savant n'invoquait pas ici le témoignage de Guido d'Arezzo pour les pièces de plain-chant en général, mais *uniquement* à propos d'une *séquence* ou *prose* composée en l'honneur de saint Taurin, au commencement du onzième siècle, et dont il donne et justifie sa traduction musicale.

La seconde, c'est la manière dont il intervertit la leçon généralement adoptée du texte de Guido, et qui offre aux lecteurs une suite d'idées plus simple et plus logique. (Th. N.)

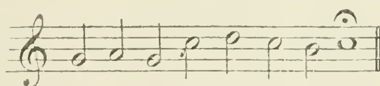
une espèce de pieds, tantôt une autre; de même ceux qui composent un chant, emploient des neumes et des distinctions sagement diversifiés. Or on obtiendra cette judicieuse diversité, si on règle les uns et les autres, de telle sorte que les neumes répondent aux neumes, les distinctions aux distinctions, par une certaine symétrie et un même dessin, c'est-à-dire qu'elles se ressemblent, mais avec quelque différence, comme dans les compositions du très doux saint Ambroise (1).

L'analogie entre la poésie et le chant est très réelle, car en musique les neumes et syllabes mélodiques sont les pieds, et les distinctions sont les vers; de sorte que tel neume formera un dactyle; tel autre un spondée, un troisième un iambe; de même vous trouverez ici une distinction de quatre mesures ou tétramètre; là une distinction pentamètre; ailleurs une distinction hexamètre, et plusieurs autres espèces. L'élévation des notes est tantôt préposée,

(1) *Note du P. Lambillotte* : — Tous les hommes accoutumés à la composition seront frappés des observations judicieuses de notre ancien auteur, et de ce qu'elles ont de merveilleusement applicable à nos phrases musicales. On le voit, les vrais principes de la composition ne datent pas d'hier, parce qu'ils sont fondés sur la nature.

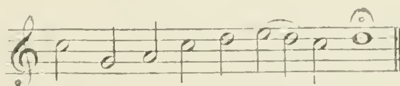
Cette symétrie de dessin que notre auteur appelle *ressemblance dissemblable* (similitudo dissimilis) est familière à nos grands maîtres comme à saint Grégoire. Un exemple fera comprendre mieux notre pensée.

SIMILITUDO.



Ve-ni cre-a-tor spi-ritus.

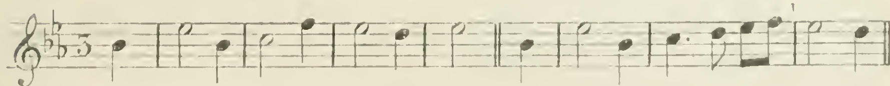
SIMILITUDO DISSIMILIS.



Mentes tu-o-rum vi-si-ta.

Prenons cette phrase de la *Création* d'Haydn :

Similitudo. Similitudo dissimilis.



L'air tout entier nous offrirait le même caractère qui se rencontre d'ailleurs dans toute bonne mélodie. Plût à Dieu que ces principes si vulgaires fussent mieux pratiqués par nos compositeurs modernes et nos organistes improvisateurs!

supposée, opposée, interposée à l'abaissement; tantôt on avance par mouvement semblable, tantôt par mouvement contraire, tantôt par notes conjointes, tantôt disjointes, tantôt mélangées.

10. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Il y a, à la vérité, des chants prosaïques qui suivent moins exactement les règles, dans lesquels on se soucie peu de rencontrer, çà et là, des neumes ou des distinctions plus ou moins longues sans discernement, comme dans le chant des proses (1).

J'appelle ... chants métriques par la raison que, quand nous les chantons, nous paraissons scander des vers, comme il arrive quand nous chantons de la poésie. Dans ces chants il faut éviter de composer des neumes de formules dissyllabes sans les entremêler de trissyllabes ou de tétrasyllabes. De même que les poètes lyriques emploient tantôt une espèce de pieds, tantôt une autre : de même ceux qui composent les mélodies font un emploi judicieux de neumes distincts et divers. Cet emploi sera judicieux, si la variété n'empêche pas les neumes de correspondre aux neumes, les distinctions aux distinctions, par une similitude de consonance qui établit une ressemblance dans la diversité, comme dans les gracieuses mélodies qui nous viennent de saint Ambroise.

Il y a une grande ressemblance entre la poésie et le chant, puisque les formules tiennent lieu de pieds et les distinctions de vers. Telle formule, en effet, a une consonance dactylique, telle autre spondaïque, telle autre ïambique; que les distinctions renferment tantôt quatre pieds, tantôt cinq pieds, tantôt six, sans parler des autres analogies, comme l'élévation et l'abaissement de la voix qui se correspondent l'une à l'autre d'une manière semblable ou dissemblable, prépositivement, suppositivement, appositivement, antépositivement, d'une manière liée, séparée, mélangée, comme dans ces exemples, etc. (2).

(1) *Note de l'abbé Gontier :* — La plupart des proses qui se chantaient avant le dixième siècle étaient dépourvues de symétrie poétique; elles se composaient d'un texte en prose appliqué aux mélodies alléluiatiques. Quelquefois un chantre faisait entendre la mélodie pure, et après qu'il avait fini, un autre chantre reprenait la même modulation appliquée à un texte en prose.

(2) *Note de l'abbé Gontier :* — Le plain-chant a quelque ressemblance avec la musique, par l'alternative des temps forts et des temps faibles, avec cette différence que dans la musique l'alternative est régulière, irrégulière dans le plain-chant; en outre, dans la musique, le temps fort c'est la longue, et dans le plain-chant, comme dans la prose, c'est, non pas

10. — *Glose de l'abbé Gontier :* — Il y a une grande ressemblance entre les vers et le plain-chant, puisque les formules tiennent lieu de pieds, les distinctions de vers; en sorte qu'une formule rend un son dactylique [notation], une autre un son spondaïque [notation], une autre un son ïambique [notation]; et d'autre part, une distinction vous paraîtra avoir quatre pieds, une autre cinq, une autre six; tellement que souvent, quand nous chantons nous paraissons scander des vers. Néanmoins, la similitude n'est pas complète, car l'auteur recommande au compositeur de diversifier les formules, de ne pas composer des distinctions avec des formules de deux notes, sans y mêler des formules de trois et de quatre notes, ce qui a la même signification ques ces paroles de Jean Cotton : *Vitiosa est unius podati crebra repercussio.*

Le chapitre xv du *Micrologue* est tout entier consacré à exposer les règles des modulations prosaïques. Si donc l'auteur parle de chant métrique, de cadence quasi poétique, *quasi metricis pedibus*, c'est à cause de la régularité de la composition, de la ressemblance de la syllabe musicale avec le pied poétique, de la correspondance des distinctions semblables, qui donnent à la phrase une allure poétique, une coupe métrique, par opposition aux chants négligés, prosaïques...

10. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — Mais il y a aussi comme des chants prosaïques qui observent peu tout cela, auprès desquels il ne vient pas de si près, que tantôt de plus grands,

la longue finale, non pas la longue mélodique, mais la note accentuée qui n'a pas de valeur mesurable.

Mais dans ce passage, obscur par lui-même, rendu plus obscur par la suppression des exemples, il est question des éléments constitutifs des pieds musicaux, et de leur agencement dans la phrase mélodique. Les pieds musicaux, dans le plain-chant sont particulièrement le diatessaron et le diapente; *diatessaron et diapente in cantilenis pollent præcipue :* c'est-à-dire que la marche du chant est en quarte ou en quinte. Un premier mode est ordinairement en diapente, il va du *ré* au *la*, du *fa* à l'*ut*, etc. Un second mode, souvent en diatessaron, va du *la* grave au *ré*, de l'*ut* au *fa*, du *ré* au *sol*, etc. Les éléments constitutifs de ces pieds sont le demi-ton, le ton, le semiditon, le diton; or, la voix ne s'élève pas de suite à la note la plus élevée de la quarte ou de la quinte, le compositeur place quelquefois les éléments avant ou après, ou bien il les entremêle. Ainsi, dans l'introït *Exsurge*, avant de s'élever à la quinte, la voix procède par l'emploi de la tierce et de la quarte. Dans le *Sancta et immaculata*, la marche du chant est en quarte, la voix se maintient d'abord de l'*ut* au *fa*, puis elle va du *ré* au *sol*, etc. Depuis le temps de Gui d'Arezzo, on n'a guère tenu compte de ces règles.

tantôt de plus petits membres ou distinctions se trouvent par endroits et sans distinction, à la façon de la prose.

Mais je dis des chants métriques, puisque nous chantons souvent de telle façon, que nous semblions scander comme des vers selon les pieds, comme cela arrive quand nous chantons réellement des textes métriques, auprès desquels il est à éviter qu'abondamment des membres dissyllabiques ne s'accumulent sans mélange de trisyllabiques ou de tétrasyllabiques. Car de même que les poètes lyriques ont joint tantôt ces pieds-ci, tantôt d'autres, de même aussi ceux qui composent un chant, réunissent des neumes rationnellement choisis et même complètement différents. Or le choix est rationnel, si une diversité telle des neumes et des distinctions se rencontre, que toujours cependant les neumes répondent harmoniquement aux neumes et les distinctions aux distinctions par une certaine similitude, c'est-à-dire qu'une dissemblable similitude se rencontre à la façon du très sympathique Ambroise. En vérité, il existe une similitude non insignifiante entre les vers métriques et les chants, puisque d'un côté les neumes se mettent à la place des pieds et les distinctions à la place des vers, notamment qu'un neume se meut en mètre dactylique, un autre en spondaïque, un autre en ïambique, et qu'une distinction apparaît tantôt à quatre pieds, tantôt à cinq pieds, à d'autres endroits comme un hexamètre et ainsi beaucoup d'autres choses, comme par exemple, qu'une élévation ou une dépression semblable ou dissemblable tantôt à elle-même, tantôt à une autre est préposée, postposée, apposée ou interposée, ici conjointe, là séparée, ailleurs mélangée à la façon indiquée (1).

10. — *Commentaire de Dom Pothier :* — Quand les divisions sont semblables..., surtout sous le rapport de la longueur des membres et sous celui des pauses qui servent à les distinguer, on obtient des chants qui peuvent être appelés métriques par analogie... Les membres et les distinctions qui partagent le chant ne sont pas des vers, mais imitent les vers, *quasi versus;* nous ne les scandons point, il semble seulement que nous les scandions, *scandere videamur.*

(1) *Note de l'abbé Hermesdorff :* — Le chapitre XVI du *Micrologue* comprend les détails de ceci. Au reste, le manuscrit 14663 porte : *et multa alia ad hunc modum*, et omet le passage interposé : *ut elevatio et positio*, etc.

Les auteurs [anciens] se sont amusés (*sic*) à comparer les intervalles mélodiques aux pieds métriques... Prenant les intervalles par degrés conjoints, ils ont fait attention à la place des tons et des demi-tons, et comparant le ton au temps, et le demi-ton au demi-temps, ils ont dit, par exemple, que la quinte descendante *la, sol, fa, mi, ré,* est composée d'un spondée et d'un ïambe. En effet, on a d'une part *la, sol,* un ton; *sol, fa,* un ton; *fa, mi,* un demi-ton; *mi, ré,* un ton; d'autre part dans le spondée, un temps, puis un temps; dans l'ïambe, un demi-temps, puis un temps : au point de vue mathématique et quelque peu algébrique, la formule est la même : 1, 1, 1/2, 1. On comprend que cette manière d'étudier les proportions ne touche que d'assez loin à l'art rhythmique. Mais quand on ouvre les théoriciens de cette époque (*sic*), il faut s'attendre à des considérations abstraites (1).

10. — *Traduction du P. Germer-Durand.* — Il y a des chants qui sont comme la prose, et qui observent moins ces règles; dans lesquels on s'inquiète peu si les distinctions ou les neumes sont longues ou courtes, comme dans les proses (2). Mais il y a des chants que j'appelle *métriques,* parce que souvent nous chantons de manière que nous semblons scander des vers comme cela se fait quand nous chantons les vers eux-mêmes; alors il faut se garder d'employer d'une manière continue les neumes de deux syllabes, sans y mêler celles de trois et de quatre. Les poètes lyriques emploient tantôt un pied tantôt l'autre : de même ceux qui font un air composent des neumes qui diffèrent d'une manière rationnelle. Ces différences seront rationnelles si la variété des neumes et des distinctions est telle que les neumes répondent à des neumes, et les distinctions à des distinctions par une certaine ressemblance, c'est-à-dire s'il y a à la fois ressemblance et différence à la manière du très doux Ambroise.

La ressemblance est grande entre les mètres et les airs : ainsi

(1) Quels sont les théoriciens du moyen âge QU'IL FAUT OUVRIR pour trouver ces considérations abstraites? C'est d'abord Aribon le scolastique, cité comme un commentateur autorisé de Guido d'Arezzo par Dom Pothier lui-même; c'est ensuite l'incomparable Jean de Muris. On voit qu'ici, comme en d'autres circonstances, Dom Pothier trouve des mots plus ou moins heureux pour se débarrasser de ce qui le gêne... (Th. N.)

(2) *Note du P. Germer-Durand* : — La *prose* ne doit pas être confondue avec la *séquence* parfaitement rhythmée; on distinguait autrefois ces deux genres très distincts.

les neumes répondent aux pieds et les distinctions aux vers. Il y a des neumes qui répondent au dactyle, d'autres au spondée, d'autres à l'ïambe; et l'on peut dire des distinctions qu'elles sont tétramètres, pentamètres et hexamètres.

Il y a bien d'autres rapports : ainsi le temps fort et le temps faible, tantôt semblables, tantôt différents; leur positions relative : la préposition, supposition, apposition ou interposition de l'un par rapport à l'autre; leur conjonction, séparation ou commixtion.

10. — *Traduction de l'abbé J. Duclos.* — Il existe, à la vérité, des mélodies que l'on peut appeler *prosaïques,* parce qu'on y observe moins les règles (du rhythme) que nous venons d'établir : on y mêle çà et là, au hasard, des membres de phrase et des distinctions d'inégale longueur, comme dans la prose. Mais les chants dont je parle ici, je les nomme *métriques,* parce que nous les exécutons de telle sorte que nous paraissons scander des vers, comme cela se fait quand on chante réellement ceux-ci. Dans ces chants métriques, on se gardera bien de continuer trop longtemps les neumes de deux syllabes, sans les entremêler de neumes trisyllabiques ou tétrasyllabiques; car, de même que les poètes lyriques accouplent tantôt tels pieds, tantôt tels autres, de même, ceux qui composent un chant, groupent des neumes judicieusement choisis et diversifiés. Or, le choix sera judicieux, si la variété des neumes et des distinctions est toujours si bien ménagée, que les neumes et les distinctions se répondent toujours avec un harmonieux rapport. De cette manière, nous obtiendrons l'unité dans la variété, à l'exemple du très doux Ambroise. Elle n'est pas petite l'analogie qui existe entre la poésie et le chant. En effet, les neumes répondent aux pieds et les distinctions aux vers; car il semble que tel neume forme un dactyle, tel autre un spondée, un troisième un ïambe, et que les distinctions revêtent les différentes formes du tétramètre, du pentamètre et de l'hexamètre. On pourrait d'ailleurs établir bien d'autres rapports du même genre...

10. — *Traduction de M. G. G. :* — Il y a cependant des chants prosaïques où ces règles sont moins strictement observées, et où l'on ne s'inquiète pas s'il se rencontre çà et là des phrases ou

portions de phrases plus longues ou plus courtes les unes que les autres, à la façon des discours en prose (1).

D'ailleurs, je me sers de l'expression *de chants métriques,* par la raison que souvent, en chantant, nous paraissons scander des vers, comme nous le faisons, en effet, quand nous chantons de véritables mètres. Disons, à ce propos, qu'il faut éviter de mettre de suite un trop grand nombre de neumes dissyllabes, sans les entremêler de quelques trisyllabes ou tétrasyllabes. De même, en effet, que les poètes lyriques réunissent ensemble, tantôt telle espèce de pieds, tantôt telle autre, de même ceux qui composent un chant doivent combiner diverses espèces de neumes judicieusement choisies : et quand je parle de choix judicieux, j'entends par là qu'il doit y avoir dans les neumes et dans les distinctions une variété bien ordonnée, de telle sorte cependant que les neumes correspondent aux neumes, les distinctions à d'autres distinctions, avec une certaine consonance qui, revenant constamment semblable à elle-même, produit, en quelque façon, la similitude dans la diversité : et tel est le caractère des *délicieuses compositions d'Ambroise.*

Ce n'est pas sans raison que nous comparons les chants aux mètres, puisque les neumes y jouent le rôle des pieds, et les distinctions celui des vers; de façon que tel neume remplace le dactyle, tel autre le spondée ou l'ïambe; de façon encore que telle distinction produit l'effet d'un tétramètre, telle autre celui d'un pentamètre ou d'un hexamètre, et bien d'autres analogies, comme celles de l'élévation et de la position (l'*arsis* et *la thésis*), qui se correspondent, tantôt chacune à chacune, tantôt l'une à l'autre, semblable ou dissemblable, avant, après, ajoutées, intercalées, tantôt conjointement, tantôt séparément, tantôt entremêlées.

10. — *Traduction du chanoine Tardif :* — Il y a aussi des chants que nous pouvons appeler prosaïques, où les règles sont moins strictes, et où les parties comme les distinctions, moins absolues dans leur régularité, laissent plus de latitude, à la façon de la prose. (*Méthode*, p. 160.)

(1) *Note de G. G.* — MM. Vincent et Th. Nisard traduisent : *Comme dans le chant des proses.*

J'appelle chants mesurés ceux que souvent on chante comme si l'on scandait les pieds d'un vers, ainsi qu'il arrive quand on met en musique le discours mesuré, où il faut éviter de continuer sans raison des neumes de deux syllabes, quand il faudrait y en mêler de trois ou de quatre. Car, comme les poètes lyriques entremêlent parfois des pieds divers, ceux qui composent le chant doivent avec discernement y conformer la variété des neumes; or ce discernement sera rationnel, lorsque, dans l'agencement des divers neumes ou distinctions, les uns et les autres se correspondent toujours d'une façon conforme, en sorte qu'il y ait parité dans leurs différences, suivant la méthode du suave d'Ambroise. (*Méthode*, p. 176.)

Et M. Tardif ajoute : « Il existe, suivant Guy d'Arezzo, une grande analogie entre la composition des vers et celle du chant, où les neumes, c'est-à-dire les notes mélodiques, syllabiques ou neumées, remplacent les pieds, avec leurs coupes diverses de dactyles, spondées ou ïambes, et les distinctions, les vers, c'est-à-dire la période ou la phrase, avec leurs quatre, cinq ou six membres. » (*Méthode*, p. 172.)

10. — *Commentaire du chanoine Tardif* : — « Ce passage fort court, *Sunt vero quasi prosaici cantus*, etc., en dit bien long dans sa brièveté, en montrant que toutes les règles de haute composition mélodique, soit sur l'inégalité et les proportions des notes, soit sur la symétrie des formules et des distinctions, s'appliquant à la rigueur aux compositions métriques, se prêtent encore avec moins de sévérité aux mélodies libres de la prose, *qui hæc minus observant*. »

10. — *Traduction de M. Ruelle* : — Mais il y a aussi des mélodies en quelque sorte *prosaïques*, lesquelles suivent moins exactement ces règles et où l'on ne prend pas souci de savoir si çà et là se trouvent des parties et des distinctions les unes plus longues, les unes plus courtes, ou encore disposées sur des degrés quelconques indistinctement. Je dis que ces chants sont *métriques* en ce sens que nous les chantons souvent comme on scande les vers avec des pieds. Dans ces sortes de chant, il faut se garder de continuer trop longtemps les neumes dissyllabiques sans y intercaler des neumes trisyllabiques ou quadrisyllabiques. En effet, de

même que les poètes lyriques emploient tantôt une espèce de pied, tantôt une autre, de même aussi, ceux qui exécutent un chant doivent composer des neumes raisonnablement choisies et variées. Or on obtiendra ce choix raisonnable si la variété des neumes et des distinctions est réglée de telle façon que les neumes correspondent toujours aux neumes, les distinctions aux distinctions avec une certaine symétrie et un certain accord, c'est-à-dire de manière qu'il s'y produise cette ressemblance dissemblable que l'on rencontre dans les compositions du mélodieux Ambroise. Il y a une très grande ressemblance entre les mètres et les chants, en ce sens que les neumes remplacent les pieds et que les distinctions remplacent les vers, attendu que telle neume marche à la façon d'un dactyle, telle autre à la façon d'un spondée, telle autre à la façon d'un ïambe, et que tu verras tantôt une distinction tétramètre, tantôt une distinction pentamètre, tantôt encore une distinction hexamètre et ainsi de suite. L'élévation des sons est tour à tour préposée, supposée, apposée ou interposée par rapport à leur abaissement. (La neume) s'avance tantôt avec un mouvement semblable, tantôt avec un mouvement contraire, tantôt avec des sons conjoints ou disjoints ou mixtes.

10. — *Traduction de J. Lemmens :* — Il existe, à la vérité, des chants qui sont comme la prose et observent moins les règles que nous venons de donner. On ne s'y inquiète point si les neumes et les distinctions sont tantôt plus longs, tantôt plus courts, à la façon de la véritable prose. Mais les chants dont je parle ici, je les appelle *chants métriques,* car souvent nous chantons de telle sorte, que nous semblons scander des vers, comme cela se fait lorsque nous chantons les vers eux-mêmes. Il faut alors éviter de se servir, d'une manière trop continue, de neumes de deux syllabes sans mélange de neumes trisyllabiques ou tétrasyllabiques. Les poètes lyriques emploient tantôt un pied (métrique), tantôt un autre; de même, ceux qui composent une mélodie, réunissent des neumes rationnellement choisis et diversifiés : or, le choix est rationnel, si la variété des neumes et des distinctions est tellement pondérée, que les neumes répondent toujours harmonieusement à des neumes et les distinctions à des distinctions, avec une certaine similitude produisant la variété dans l'unité, à la manière du très doux Am-

broise. Elle n'est pas petite l'analogie (qui existe) entre la poésie et le chant, puisque les neumes tiennent lieu de pieds, et les distinctions, de vers, de telle sorte qu'il y a des neumes qui sont l'équivalent du dactyle, d'autres du spondée, d'autres de l'ïambe, et que l'on peut dire, des distinctions, qu'elles sont tantôt tétramètres, tantôt pentamètres, et tantôt comme hexamètres.

XI.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 11. — Item, ut in unum terminentur partes et distinctiones « neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam « brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia obscœnitatem « parit, quod tamen raro opus erit curare. »

11. — *Théoger* (Pseudo-Hucbald) : — Item ut in unum terminentur particulæ neumarum atque verborum (Musica Enchiriadis, *in fine capitis* XIX).

11. — *Traduction du P. Lambillotte* : — Il faut aussi avoir soin que les syllabes et les distinctions se terminent avec les membres et les parties des phrases grammaticales; et que l'on ne fasse pas la tenue de la note sur quelque syllabe brève, et la brève sur des syllabes longues, ce qui serait ridicule. Mais ce point n'a qu'une importance accessoire.

11. — *Traduction de l'abbé Gontier* : — Que la tenue ne soit pas longue après une syllabe musicale brève, ni brève après une longue, ce qui serait contraire aux lois du rhythme : cette règle, du reste, s'observe naturellement.

11. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff* : — En outre, il est nécessaire que les membres et les distinctions des neumes et des paroles se terminent ensemble; également qu'un son longtemps soutenu ne s'applique pas à certaines syllabes brèves, ou un son bref sur des syllabes longues, puisque cela sonne mal, ce à quoi cependant on ne prend soin que rarement.

11. — *Commentaire de Dom Pothier* : — Quand la mélodie est syllabique, c'est-à-dire qu'à chaque syllabe du texte répond dans la

mélodie une note simple, il arrive que la syllabe musicale finit réellement avec le mot du texte, le neume avec le membre de phrase, et la distinction avec la phrase : le texte et la mélodie marchent alors parallèlement et se développent simultanément, en sorte que l'on suit alors absolument à la lettre ce que recommande Gui d'Arezzo... Mais lorsqu'à une même syllabe du texte se rapportent plusieurs formules, le développement donné dans ce cas à la mélodie ne permet plus d'établir entre les divisions du texte et celles du chant le rapport que nous signalions tout à l'heure. — Il arrive alors, en effet, qu'à un même mot répondent deux syllabes musicales ou même un plus grand nombre, quelquefois tout un neume ou membre de phrase musicale; dans ce cas le membre de phrase grammatical peut, la plupart du temps, suffire à une distinction... L'harmonie qui doit exister entre les divisions du chant et celles du texte n'exige donc pas que le nombre des unes ne dépasse jamais le nombre des autres; il est nécessaire seulement que les repos amenés par le mouvement naturel de la mélodie ne nuisent pas à l'intelligence des paroles : celles-ci avant tout doivent pouvoir être comprises, et c'est en ce sens que l'on dit que dans le chant grégorien la lettre domine; mais celle-ci n'est pas maîtresse jusqu'au point de déterminer seule et toujours les endroits où le chant doit s'arrêter pour finir soit la syllabe musicale, soit le neume, soit la distinction (1).

11. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — De même la concordance des finales des neumes ou des distinctions avec la fin des mots; l'interdiction de la *tenue* longue sur *certaines* syllabes brèves et de la tenue *brève* sur des longues, ce qui produit mauvais effet. Cependant on a rarement à s'en préoccuper.

11. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — On se gardera de prolonger outre mesure (la dernière note de) certaines syllabes (musicales) qui sont brèves, ou de passer trop lestement sur le son final de celles qui sont longues, car un tel rhythme serait faux. Mais

(1) Dom Pothier s'évertue ici à expliquer un passage qui n'a pas besoin d'explication, tant il est clair. Guido d'Arezzo veut tout simplement qu'il y ait alliance intime entre le chant et le texte, sous le rapport des repos mélodiques et de ceux de la phrase grammaticale. D'après cette règle que le dernier des compositeurs connaît et pratique instinctivement, on devra blâmer, par exemple, le chant mis sur les mots *de cœlo præstito* de l'antienne *O quam suavis est.* (Th. N.)

ce sont là des choses dont on devra rarement se préoccuper.

11. — *Traduction de M. G. G.* : — Il faut aussi qu'il y ait concordance dans les terminaisons des membres de phrase et des phrases, soit du chant, soit du texte : il ne faut pas faire un long arrêt sur certaines syllabes brèves, ni un trop court sur syllabes longues (1), ce qui serait disgracieux, mais ce dont rarement on aura à se préoccuper.

11. — *Commentaire de M. Tardif, chanoine d'Angers* : — Cette loi de correspondance exacte entre les distinctions ou autres incises mélodiques et celles de leurs textes n'est assurément pas la moins importante dans une composition rationnelle. Gui veut même qu'elle s'étende jusqu'aux syllabes longues ou brèves, dont l'inobservation est un défaut qui choque le goût, *nec tenor longus*, etc. Rien n'indique ici des syllabes mélodiques, mais bien les durées des notes,

(1) *Note de M. G. G.* : — *In quibusdam brevibus syllabis*, etc... Les auteurs interprètent diversement ce passage Les uns, comme Dom Pothier, croient qu'il s'agit ici de syllabes *musicales*, et traduisent : « *Après* une syllabe musicale très courte, il ne serait pas bon, du moins ordinairement, de faire un long arrêt », et *vice versâ*. D'autres, avec Dom Jumilhac, pensent qu'il s'agit vraiment de syllabes *grammaticales*, et, appliquant ce passage aux *chants mesurés*, ils disent « qu'il faut bien prendre garde à ne pas faire longues quelques-unes des syllabes brèves et ne pas faire brèves quelques longues, lorsque cette rencontre ne se trouve pas être dans la bienséance ; ce qui arrive rarement, selon Arétin. » (D. Jumilhac, IIIe part., ch. V, p. 126.) — Au reste, comme le chant grégorien ne tient point compte, en fait, de cette quantité de syllabes, ce serait UNE PREUVE NOUVELLE que les règles données ici ne regardent point ce chant, ainsi que Gui d'Arezzo lui-même a soin de nous en avertir... De son côté, M. Th. Nisard soutient que dans ce passage : *Metricos cantus dico*, et dans ce qui suit, on doit entendre par « *chants métriques* ceux dans lesquels la mélodie obéit aux pieds de la poésie latine, et qui offrent, par le fait, une grande similitude avec la poésie elle-même : « Les neumes, dit-il, y tiennent lieu de pieds, et les distinctions ou repos de cadence y remplacent les vers. Tantôt le neume représente un dactyle, tantôt un spondée, tantôt un ïambe ; ici, la distinction est tétramètre, là elle est pentamètre, ailleurs hexamètre.... et l'on chante vraiment *comme si on scandait des vers.* » — Il cite en exemple le DEUS *creator omnium* de saint Ambroise, que saint Augustin déclare devoir être chanté d'après le mètre ïambique. Il en conclut que « le rhythme poétique était observé dans la mélodie des hymnes à l'époque même où celles-ci furent liturgiquement régularisées en Europe », et soutient que saint Grégoire, « en acceptant ces chants », n'a pas dû « en faire disparaître le rhythme. » (*Étud. sur la Restauration du Chant Grégor.*, pp. 211, 112.) — Quant au R. P. Dom Pothier, il donne le nom *de chants métriques* à des chants qui ne le méritent certainement pas. De tous les exemples qu'il cite dans ses *Mélodies Grégoriennes* (pp. 186, 187), un seul, celui du sixième mode, pourrait, A LA RIGUEUR, offrir les conditions de proportions et de symétrie exigées par Gui d'Arezzo : pour les autres, ils ne sont métriques en aucun sens, ou bien on pourra dire que tous les chants de saint Grégoire sont métriques, et que la distinction, si nettement établie par Gui d'Arezzo entre ces chants et ceux de saint Ambroise, est vaine et sans raison d'être. Qui oserait le prétendre sérieusement ?

tenor, qui doivent correspondre aux syllabes du texte. Toutefois, il est aisé de voir encore, dans ce passage, la tendance déjà signalée à appliquer toujours ce mot *tenor* à des finales de cadence ou à des *arrêts* de repos. La rareté de ces fautes prosodiques, mentionnée par Gui, se conçoit aisément dans les chants métriques; elles ne sont malheureusement pas aussi rares dans les mélodies grégoriennes; mais ce n'est pas un motif pour un homme de gout, comme notre auteur, de ne pas se mettre en garde contre ce défaut.

11. — *Traduction de J. Lemmens :* — Il faut aussi que les parties et les distinctions des neumes et des paroles finissent ensemble, et qu'il n'y ait point de tenue longue sur certaines syllabes brèves, ni de tenue brève sur certaines syllabes longues, parce que cela produit mauvais effet; mais on aura rarement à s'en préoccuper.

XII.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 12. — Item, ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus,
« ut in tristibus rebus graves sint neumæ, in tranquillis rebus ju-
« cundæ, in prosperis exultantes, et reliquæ. »

12. — *Théoger* (Pseudo-Hucbald) : — Affectus rerum quæ canuntur, oportet ut imitetur cantionis affectus, ut in tranquillis tranquillæ sint neumæ, lætisonæ in jucundis, mœrentes in tristibus, quæ dure sunt dicta vel facta duris neumis exprimi, subitis, clamosis, incitatis, et ad cæteras qualitates eventuum et affectuum deformatis. (Musica Enchiriadis, *in fine capitis* XIX.)

12. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Il faut encore avoir soin que les effets du chant soient en rapport avec les choses exprimées par le texte : de sorte que dans un sujet triste, les neumes soient graves, qu'avec des sentiments calmes et doux ils aient du charme. Si c'est le bonheur qu'il faut exprimer, le chant sera exalté; ainsi du reste.

12. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Il faut encore qu'il y

ait quelque rapport entre le chant et le sens des paroles, qu'il soit grave dans les sujets tristes, gracieux dans les sujets calmes, exalté dans les chants de triomphe, et ainsi du reste.

12. — *Traduction de l'abbé Hermesdorff* : — En outre, l'expression du chant répondra à la situation des choses, de telle façon que les neumes soient sérieux dans des circonstances tristes, joyeux dans des circonstances paisibles (1), jubilantes dans des circonstances heureuses, etc.

12. — *Traduction du P. Germer-Durand* : — L'effet du chant doit concorder avec les sujets qu'il accompagne. Les neumes seront graves dans les sujets tristes ; doux dans les sujets calmes ; bondissants dans les sujets joyeux, etc.

12. — *Traduction de l'abbé J. Duclos* : — L'artiste doit s'attacher à faire sentir, dans l'exécution, le caractère des choses auxquelles le texte fait allusion. Si le sujet est triste, il chantera avec lenteur. S'agit-il d'exprimer des sentiments calmes et doux, le chant sera gracieux. Est-ce le bonheur qu'il faut traduire, le mouvement sera plus animé, etc.

12. — *Traduction de M. G. G.* : — Le rôle du chant est aussi de représenter ce qu'expriment les paroles : dans les sujets tristes, les neumes seront graves ; ils seront doux dans les sujets calmes, et triomphants dans les sujets joyeux, etc.

12. — *Explications du chanoine Tardif* : — Sans s'écarter jamais du caractère général du morceau, la mélodie doit s'attacher à rendre toutes les pensées, tous les sentiments et leurs nuances. Elle le fera naturellement en s'élévant avec les sujets vifs, animés, joyeux, ou bien ceux qui respirent la noblesse, l'espoir ou le désir ; en s'abaissant, au contraire, avec ceux qui seront graves, tempérés, placides ou tristes ; elle atteindra les cordes les plus élevées de l'échelle dans les sujets sublimes ou véhéments, et descendra aux plus graves dans les expressions sombres, méprisantes ou indignées. (*Méthode*, p. 127-128.)

12. — *Traduction de M. Ruelle* : — Il faut d'ailleurs avoir soin que les effets produits par le chant soient en rapport avec le sens du texte, de manière que dans un sujet triste, les neumes soient

(1) *Note de l'abbé Hermesdorff* : — Les mots *in tranquillis rebus jucundæ* manquent dans le ms. 14663.

graves, que pour exprimer des sentiments calmes et doux, elles aient de la légèreté : si l'on doit exprimer la joie, le chant sera animé, et ainsi du reste.

XIII.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 13. — Item, sæpe vocibus gravem et acutum accentum super-
« ponimus, quia sæpe ut majori impulsu quasdam, ita etiam mi-
« nori efferimus, adeo ut ejusdem sæpe vocis repetitio elevatio vel
« depositio esse videatur. »

13. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Souvent aussi nous plaçons sur les notes l'accent grave ou l'accent aigu pour indiquer le plus ou moins de force ou de douceur qu'il faut leur imprimer en chantant : cet accent diversement placé sur une même note qui se répète, produira l'effet d'une élévation ou d'un abaissement de voix. (aa. ee. aa. ee.)

13. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Souvent nous posons sur la note un accent grave ou aigu ; parce que l'impulsion de la voix est tantôt plus forte, tantôt moins forte ; tellement que la répétition de la même note semble produire un son différent d'élévation ou d'abaissement.

13. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — En outre, nous mettons souvent au-dessus des sons l'accent grave ou aigu, puisque en général nous entonnons plusieurs sons souvent avec plus de force, quelquefois avec moins de force, de telle sorte que souvent la répétition d'un seul et même son semble être une élévation ou une dépression.

13. — *Doctrine de Dom Pothier :* — Dans les groupes, formules ou traits neumés, toute note culminante n'est pas toujours longue, sans exception aucune. « Mais n'indiquerait-elle pas du
« moins un son fort, accentué ? Non, encore. Il est impossible, en
« effet de rien comprendre à la théorie des anciens sur l'accentua-
« tion et de bien interpréter leur système de notation musicale, si

« l'on ne consent à se mettre à leur point de vue; si l'on consent, « par exemple, à confondre dans le chant, comme dans la lecture, « d'une part l'acuité avec la durée du son, l'accent avec la quan- « tité : et d'autre part, cette même acuité du son avec la force ou « l'intensité qu'on peut lui donner. Bien que souvent simultanées, « ces modifications de la voix chantante ou parlante demeurent en « elles-mêmes toujours indépendantes et séparables; souvent aussi, « de fait, elles se trouvent séparées. » (*Les Mélodies Grégoriennes*, p. 72.)

13. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — Souvent nous marquons sur les notes l'accent grave ou l'accent aigu, parce que nous les émettons tantôt avec plus de force, tantôt avec moins; à tel point que la répétition d'une même note paraît une élévation ou un abaissement de la voix.

13. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — Souvent nous joignons l'accent grave et l'accent aigu à l'extrémité supérieure de la note : dans ce cas, le son (aura une valeur double et) sera (successivement) fort et faible, de telle sorte que la voix, tout en restant sur la même note, aura l'air de moduler avec l'arsis et la thésis.

13. — *Traduction de M. G. G. :* — Souvent aussi nous plaçons sur les notes un accent grave ou aigu, parce que nous les chantons souvent avec une impulsion de voix plus ou moins forte (1); si bien

(1) *Note de M. G. G.* : — « Accentum superponimus, quia sæpe *majori impulsu*, etc... » — Ce texte se rattache au principe fondamental d'exécution préconisé par le R. P. Dom Pothier, et qui consiste à appliquer au chant proprement dit les règles du langage : « Dans une accentuation régulière, — ce sont ses paroles, — chaque mot est produit par une impulsion unique, qui commence avec la première syllabe du mot, atteint le point culminant de sa force sur la syllabe principale, appelée pour cela syllabe accentuée, et vient expirer, pour ainsi dire, sur la fin du mot. Jusqu'à ce que la syllabe accentuée soit prononcée, la voix semble monter; elle retombe ensuite sur les dernières syllabes du mot, et s'y repose un instant avant de prendre un nouvel essor. » (*Mélod. Grégor.*, p. 101.) — Ceci concerne l'accentuation du discours. Dom Pothier l'applique ensuite au chant qu'il assimile à la prononciation du discours, comme si ces deux choses, ainsi que le fait judicieusement observer M. l'abbé Raillard, n'avaient pas leurs lois spéciales. En tout cas, c'est là une théorie dont il ne faut pas abuser. D'abord, Gui d'Arezzo, en posant sa règle, n'en fait pas, comme Dom Pothier, un principe *absolu;* il dit, *sæpe, souvent*, et non pas, *semper, toujours;* ni un principe *universel*, puisque, il vient de le dire, ce qu'il enseigne ici s'applique spécialement *aux chants soignés*, et non point aux *chants prosaïques* et usuels. Il serait, en effet, peu pratique d'exiger universellement l'application de cette règle aux chants ordinaires ou grégoriens proprement dits, chants simples et populaires, qui doivent être exécutés par des masses, et de vouloir imposer à tous des nuances aussi multipliées, qui ne sont faites que pour des artistes. — Mais ce n'est pas tout. Dom Pothier ne se borne pas, comme Gui

que souvent la même note répétée à l'unisson paraît être plus ou moins élevée.

13. — *Commentaire de M. Tardif, chanoine d'Angers :* — « On serait tenté de traiter ce passage de hors-d'œuvre, tombant ici on ne sait d'où, au lieu d'y reconnaître, dans cette alternative de divers accents, le principe fondamental de la loi du rhythme. Comment, en effet, s'expliquer dans quel but on irait ajouter au texte un *unisson* tout gratuit, pour en faire, contre la pensée évidente de l'auteur, qui traite ici de la haute composition mélodique, un simple récit *recto tono* où l'accent rhythmique, placé sur une *syllabe, semble* en quelque sorte l'élever au-dessus des autres, tandis que la syllabe de rémission qui la suit *semble,* au contraire, comme déprimée par un accent grave? Il s'agit ici, suivant la vérité du texte, non de l'*accent rhythmique* placé sur les *syllabes* et imitant les *accents mélodiques,* mais bien d'*accents toniques* réels placés sur les notes, *vocibus,* pour élever les unes *majori impulsu* par l'accent aigu, et abaisser les autres *minori impulsu* par l'accent grave; en sorte que, dans une série de neumes où la même note serait alternativement affectée de l'accent aigu et de l'accent grave, on ne *semble* pas la voir, mais on la voit effectivement tour à tour élevée et abaissée. »

13. — *Commentaire du chanoine Tardif :* — [Ici], Guy d'Arezzo nous montre tous les neumes, *omnis neuma,* formés par le mouvement ascendant ou descendant des intervalles, marquant les notes supérieures et inférieures de chacun du cachet de l'*arsis* et de la *thésis*...; il associe par là et identifie l'*accent aigu mélodique* avec l'*accent rhythmique* ou *temps fort,* et l'*accent mélodique grave* avec le *temps faible*...; en sorte que l'*arsis, accent mélodique* propre-

d'Arezzo, à demander *un plus grand effort de la voix, majori impulsu :* par suite d'une assimilation outrée entre le chant et la parole, il arrive, du moins pratiquement, à vouloir qu'on ajoute à cette force ou effort de la voix, *une plus grande rapidité d'exécution,* en montant à l'accent, et en en descendant; rapidité dont le maître ne parle point, et qu'il semble même condamner équivalemment, quand il fixe les *tenues* à la *fin des périodes mélodiques,* et non point à la note d'accent. Enfin, cette marche, par monts et par vaux, ne paraît guère s'accorder avec la marche plane et unie que la Tradition, à partir de Gui d'Arezzo, attribue au plain-chant, et qui se trouve si bien résumée dans la RÈGLE INFAILLIBLE d'Elie de Salomon : « Ommis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem « in uno loco patitur plus quam in alio, quod est de natura sui, ideoque dicitur cantus « planus quia planissime appetit cantari. »

ment dit, occupe la tête ou *culminante* de tous les traits neumés ascendants ou descendants. — Mais comme s'il craignait qu'on ne se méprît sur la portée de son principe, il a pris la peine d'expliquer [ici], sous son nom propre d'*accent aigu*, synonyme d'*arsis*, toute la valeur et énergie de cet accent. Nous y voyons donc, dans un principe fécond, l'effet bien réel et pas simplement *apparent* qu'on y chercherait en vain, de l'*accent aigu* élevant certaines notes *majori impulsu*, qui est bien l'énergie de notre *accent rhythmique*, et du *grave* rabaissant sa note *minori impulsu*, propre du temps faible...; et, pour nous faire mieux saisir sa pensée sur une même note répétée dans une série de neumes, *adeo ut*, etc., il nous rend tour à tour les témoins assurés de cette élévation et de cet abaissement. (*Méthode*, pp. 164-165.)

13. — *Traduction de M. Ruelle :* — Nous mettons assez souvent au dessus des notes l'accent grave ou l'accent aigu parce qu'il arrive souvent aussi que nous émettons certains sons avec plus ou moins d'intensité, de telle sorte que la répétition d'un même son produira l'effet d'une élévation ou d'un abaissement de la voix.

13. — *Traduction de J. Lemmens :* — Souvent nous marquons, sur certaines notes, un accent grave et aigu, parce que nous les chantons souvent (aussi), tantôt avec plus de force, tantôt avec une moindre impulsion, si bien que la répétition d'une même note (unissonique) ressemble souvent à une élévation ou à un abaissement de la voix.

XIV.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 14. — Item, ut in modum currentis equi semper in fine dis-
« tinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut
« quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant. Spissim
« autem et rare, prout oportet, notæ compositæ hujus sæpe rei
« poterunt indicium dare. »

14. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Il faut encore qu'à la manière des chevaux de course, les syllabes vers la fin des distinc-

tions, deviennent toujours moins chargées de notes, en approchant du lieu où l'on doit respirer, comme si fatiguées par un lourd fardeau, elles arrivaient à une halte. Les notes serrées étroitement, ou conjointes, ou plus séparées les unes des autres, ou disjointes, pourront le plus souvent indiquer cette marche.

14. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — De même qu'un cheval, au moment d'arriver au terme de sa course, ralentit sa marche : de même à la fin des distinctions, la voix, comme fatiguée, ralentit la récitation. Pour indiquer le ralentissement, on pourra mettre plus ou moins d'espace entre les formules (1).

14. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* — En outre, à la manière d'un cheval qui court, les sons devront toujours à la fin d'une distinction se rapprocher plus lentement de l'endroit de la respiration, comme si fatigués ils arrivaient très lentement au repos. Des notes accouplées en masse ou en petit nombre, d'après les exigences du but qu'on se propose, pourront souvent indiquer cette chose.

14. — *Commentaire de Dom Pothier :* — Il est assez naturel de préparer le repos qui doit se faire sur la note finale par un ralen-

(1) *Note de l'abbé Gontier :* — Une des notations par lettres des anciens s'écrivait ainsi :

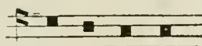
A B C D E F G a b c d e, etc.
La si ut ré mi fa sol la si ut ré mi.

Hucbald, comparant la notation en lettres avec la neumation en usage de son temps, *notæ consuetudinariæ*, nous dit que la notation par lettres indique d'une manière fort claire quand la note est plus haute ou plus basse : *cum hæ quanto elatius quantove pressius vox quæque feratur insinuent ;* mais que la neumation était plus propre à indiquer non seulement si les notes étaient liées, et comment un groupe était séparé d'un autre groupe, ce que ne pouvaient indiquer les lettres-notes ; et enfin ce ralentissement de la voix à la fin des distinctions, par l'espace vide compris entre chaque note ou chaque groupe. *Notæ consuetudinariæ tarditatem cantilenæ, vel qualiter soni jungantur in unum, vel distinguantur ab invicem ostendunt.* La notation carrée réunit les deux avantages : elle joint la précision de la lettre-note à l'expression de la neumation. La notation par lettres n'a qu'une manière d'écrire ces quatre notes *mi, fa, mi, ré,* E, F, E, D, tandis que la neumation comme la notation carrée a plusieurs manières de l'écrire, c'est-à-dire, avec une expression et une accentuation différente :



Sans doute il n'y a que des nuances, mais ces nuances sont l'expression, le rhythme du chant. Ce sont ces nuances que ne pouvait exprimer la notation par lettres, et que n'exprimaient plus nos modernes éditions.

tissement progressif des notes précédentes : c'est ce que Gui d'Arezzo fait clairement entendre lorsqu'il dit que de même qu'un coursier au moment d'arriver au terme ralentit sa marche, de même à la fin des distinctions la voix, comme fatiguée, ralentit la récitation... Ordinairement, toutefois, ce ralentissement ne se fait sentir qu'à partir du dernier accent si la note finale est simple; et si cette note est composée, c'est sur elle seule que porte le ralentissement. On peut prendre pour exemple l'*Allelúia* qui termine, par exemple, les antiennes du huitième mode au temps pascal :



Al-le-lú-ia.

Ce n'est pas la note finale qui seule est longue ici, c'est avec elle la pénultième. Nous disons, *avec elle;* car ce serait une faute de prolonger cette avant-dernière note de manière à couper court sur la dernière. Si à la syllabe pénultième correspond une formule, celle-ci est également ralentie, lorsque du moins la dernière note est un *punctum*. C'est ce qui se présente, par exemple, à la fin de l'hymne *Te Deum :*



in æ-tér-num.

Ici le ralentissement porte à la fois sur le *climacus* et sur le *punctum*.

S'il arrive que la syllabe pénultième présente, non une formule unique, mais plusieurs (la note finale étant toujours un *punctum*), c'est alors la dernière qui seule doit être ralentie avec le *punctum;* comme, par exemple, à la fin de l'Introït *Nos autem gloriari*.



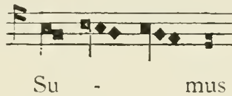
Su - mùs

Les notes ralenties sont les suivantes :



Su - mus

Ce serait une faute d'appuyer sur la note *mi* qui participe au ralentissement général de la formule, mais reste faible. Quand la syllabe finale est surmontée, non plus comme dans les exemples précédents d'un simple *punctum*, mais d'une formule, celle-ci porte seule le ralentissement, ou si les notes qui se rapportent à la pénultième syllabe peuvent y avoir parfois quelque part, toujours est-il que les notes seront moins longues dans le cas dont il s'agit que dans celui où le chant se termine par le *punctum*. Supposons, par exemple, que l'Introït cité plus haut finisse ainsi :



Ici le *podatus* qui remplace le *punctum* est très long, le *climacus* à cause de cela l'est moins que dans le premier exemple (1).

14. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — Le musicien imitera le cheval dans sa course : à la fin des distinctions, les notes seront moins nombreuses, à mesure que le point de respiration approchera, afin que, par leur allure grave, elles arrivent comme fatiguées au point de repos. Les notes plus serrées et moins nombreuses pourront indiquer comment il faut diriger ce mouvement.

14. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — De même que le cheval (ralentit sa course au moment de s'arrêter), le musicien ralentit son chant à la fin des distinctions, comme si sa voix fatiguée arrivait lentement à l'endroit où elle pourra se reposer. Quand le copiste s'est attaché à grouper les notes (qui font partie d'une même distinction), et à les séparer clairement (de celles qui composent la distinction suivante), il sera facile de reconnaître l'endroit

(1) Dom Pothier qui, par distraction sans doute ou plutôt par un reste de routine de nos vieilles méthodes de plain-chant, parle de notes *longues* et *très longues*, donne ici, de ce passage de Guido d'Arezzo, un commentaire doctrinal et pratique tellement précis, tellement circonstancié, tellement affirmatif, qu'on croirait en entendre les plus intimes explications de la bouche même de Guido d'Arezzo. Pourtant, il n'en est rien, absolument rien, et Dom Pothier serait vraiment fort embarrassé de nous dire sur quelles preuves il appuie tous les petits détails dont il agrémente, de son chef et au prétendu nom de la tradition, le présent paragraphe de Guido d'Arezzo. Tout cela n'est point sérieux. (Th. N.)

où les distinctions finissent, et de déterminer, en conséquence, les notes qu'il faudra ralentir.

14. — *Traduction de M. G. G. :* — A la façon d'un cheval qui court, il faut qu'à la fin des distinctions les notes deviennent plus rares en approchant du terme de la respiration, et prennent une allure plus grave et comme fatiguée, en arrivant à la pause. C'est ce que la composition des neumes, plus ou moins serrée, selon le besoin, pourra souvent indiquer.

14. — *Traduction de M. Ruelle :* — Il faut encore que, à la façon des chevaux qui courent, les syllabes à la fin des distinctions, deviennent toujours moins chargées de notes en approchant du lieu où se reprend la respiration, afin que, comme accablées de fatigue, elles arrivent gravement au point d'arrêt. Les sons étroitement serrés ou liés ou plus séparés les uns des autres pourront le mieux indiquer ce mouvement.

14. — *Traduction de J. Lemmens :* — Comme un cheval dans sa course, la voix devra toujours arriver plus lentement à la finale des distinctions, là où elle doit respirer, afin que, par sa grave allure, elle parvienne comme fatiguée au lieu du repos.

XV.

TEXTE DE GUIDO D'AREZZO.

« 15. — Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita « ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri « videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando super- « ponimus hoc modo :

« G DE Ga a G.
« *Ad te le - va - vi.*

« Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nihil no- « cet; sæpe autem magis placet.

« Et omnia quæ diximus, nec nimis raro, nec nimis continue « facias, sed cum discretione. »

15. — *Traduction du P. Lambillotte :* — Souvent encore les

notes peuvent se fondre ensemble, comme il arrive pour les lettres, de manière que le son commencé passe avec tant de douceur et de limpidité à un autre son qu'il semble ne pas finir. Or, nous plaçons un point sous la note qui doit ainsi se couler avec la suivante :

GD F Ga a G (1).
Ad te le - va - vi.

Si l'on préfère enlever cette liaison, rien ne le défend; pourtant il est souvent plus agréable de fondre ainsi les notes.

Tous les moyens que nous venons d'indiquer n'auront de prix que si l'on en use avec discrétion, sans abuser des mêmes procédés et sans les négliger.

15. — *Traduction de l'abbé Gontier :* — Il y a des notes brèves, comme il y a des syllabes brèves, en sorte qu'on passe d'une formule à une autre formule limpidement, sans que l'on sente la première finir. A ces notes qui finissent d'une manière liquescente, nous superposons un point en cette manière (2) :

G DE Ga a G.
Ad te le - va - vi.

Que si vous voulez donner plus de force à cette liquescente, le mal n'est pas grand; mais il est plus gracieux de la faire liquescente.

Ces règles doivent s'observer avec beaucoup de discernement; quelquefois il n'en faut pas tenir compte, mais rarement.

15. — *Traduction de l'abbé Mich. Hermesdorff :* Souvent les sons se liquéfient les uns dans les autres, à la façon des lettres, de sorte que le prolongement commencé d'un son passe facilement à l'autre, sans sembler se terminer (3). Or donc au-dessus du son

(1) *Note du P. Lambillotte :* — Un grand nombre de manuscrits donnent pour première note à cet introït le D au lieu de G. Nous avons opté pour la seconde version, plus autorisée que la première.

(2) *Note de l'abbé Gontier :* — D'autres versions portent *supponimus*, au lieu de *superponimus*. Ce *punctum*, selon la position qu'il occupait, indiquait que la note de transition était au-dessus ou au-dessous de la note principale. Dans les éditions en notes carrées, ce *punctum* a été remplacé par une brève ordinaire ou supprimé. Au reste, l'exemple cité par Gerbert n'indique nullement ce point apogiature dont parle Gui d'Arezzo.

(3) *Note de l'abbé Hermesdorff :* — Le sens est bien celui-ci : On doit sans nouvelle impulsion de la voix (ou intonation, *ansaltz* = l'action de commencer à poser la voix), faire

qui doit être exécuté en s'écoulant [dans l'autre], nous mettons un point, comme le maculant, de la façon suivante :

G DE Ga a G (1).
Ad te le - va - vi.

Mais si l'on veut produire le son avec plus de plénitude, sans le faire passer, cela ne nuit point; souvent cependant le passage [= le son liquescent] plaît davantage.

Mais que tout ce que nous avons mentionné jusqu'ici, n'arrive ni trop rarement ni trop souvent, mais avec discrétion.

15. — *Commentaire de Dom Pothier :* — Lorsque deux voyelles se suivent pour former une diphtongue ou lorsque deux consonnes doivent être articulées de suite, comme dans ces mots : *Confundantur, Verbum, Sursum corda,* etc., qui se prononcent *Con' fun' dan' tur, Ver' bum, Sur' sum cor' da,* presque comme s'il y avait un *e* muet entre les consonnes, s'il se présente alors une formule mélodique servant de transition d'une syllabe à l'autre, le son final de cette formule devient ce que Gui d'Arezzo nomme un son liquescent, c'est-à-dire un son qui coule doucement et s'efface dans la prononciation de manière à ce qu'on ne le sent pour ainsi dire point finir. Exemple :



Ad te le - vá vi.

Des deux sons représentés ici par le *cephalicus,* le premier est fort, le second est faible; ce dernier sert à porter la voix de la syl-

glisser si doucement un son sur l'autre, qu'on remarque à peine que le premier son est quitté, lequel (premier son), en conséquence, semble (*au subjontif* = doit sembler) continuer à résonner et ne pas encore être terminé. Quand on chante, par exemple : DC CF, *Ad te* il faut que sur la syllabbe *Ad* le *ré* glisse si légèrement sur l'*ut*, qu'il semble qu'on n'a chanté que le *ré* : D CF, *Ad te* ce qu'en effet on peut faire *également*, comme la remarque en est spécifiée : *si vis plenius proferre non liquefaciens.*

(1) *Note de l'abbé Hermesdorff :* — Le manuscrit 14663 donne l'exemple de cette manière : ꟷ
Ad te.

labe *ad* à la syllabe *te*, syllabes que le sens ne permet pas de séparer...

Il y a quatre lettres (*l m n r*) que les grammairiens nomment liquides ou liquescentes, parce que, disent-ils, elles coulent presque inaperçues dans la prononciation (Cf. Max. Victorinus et Val. Probus); et c'est parce qu'on peut dire la même chose de certaines notes dans la musique que ces notes sont appelées *liquescentes* par analogie : *liquescunt voces more litterarum.*

Gui d'Arezzo nous dit que l'on peut remplacer, sans nuire à la mélodie, le son liquescent par le son plein (pourvu toutefois qu'il demeure faible)... Néanmoins l'usage du son liquescent contribue beaucoup à alléger le chant et à lui donner un mouvement facile et agréable... (1).

15. — *Traduction du P. Germer-Durand :* — Il y a souvent des notes coulées, comme il y a des liquides parmi les lettres; alors la voix doit passer doucement d'une note à l'autre sans interruption.

Pour marquer la note coulée, nous mettons un point sur la note comme ceci :

G Ḋ E Ga a G
Ad te le - va - vi.

D'ailleurs si l'on veut émettre la note en plein sans la couler, rien ne s'y oppose, mais la note coulée est plus agréable.

Et tout ce que nous avons dit, ne l'appliquez ni trop rarement, ni avec trop de continuité, mais avec discrétion.

15. — *Traduction de l'abbé J. Duclos :* — Souvent les sons se liquéfient à la façon des lettres (dans la syllabe), de sorte que l'intonation commencée semble passer limpidement d'un son dans l'autre, d'une manière imperceptible. Cette liquescence du son se marque, dans la notation, par un point ajouté à la partie supérieure de la note, et qui la semble maculer. Exemple :

Ad te levavi. Lux fulgebit.

Si vous aimez mieux supprimer la liquescence et chanter une note

(1) Le « *pourvu toutefois qu'il demeure faible* » est une doctrine qui émane de Dom Pothier, mais non de Guido d'Arezzo. Pourquoi faire dire à celui-ci ce qu'il ne dit pas? *Plenius* ne signifie certainement pas *un son faible.* (Th. N.)

pleine, rien ne vous en empêche; pourtant il est souvent plus agréable de fondre ainsi la note.

Remarquons, pour finir, qu'il faudra user avec discrétion de toutes les règles indiquées dans ce chapitre, évitant également de les négliger et de les multiplier outre mesure.

15. — *Traduction de M. G. G.:* — Souvent aussi, il y a des notes qui, à l'exemple des lettres, deviennent liquescentes, à ce point que l'on passe d'une note à une autre si doucement que l'on s'efface et que sa fin est inaperçue. Or, nous surmontons la note liquescente d'un point spécial (*punctum quasi maculando*), comme dans l'exemple suivant :

G DE Ga a G.
Ad te le - va - vi.

Si, d'ailleurs, on veut remplacer le son liquescent par un son plein, on le peut sans inconvénient, et souvent aussi on le préfère (1).

Enfin, en ce qui concerne toutes les règles que nous venons d'exposer, il faut en faire un usage ni trop rare, ni trop fréquent, mais discret (2).

(1) *Note de M. G. G.:* — Dom Jumilhac (Partie VI, ch. IV, *ad finem*) donne ici la leçon suivante : *Porro liquescenti voci punctum quasi maculando* SUPPONIMUS, etc... *Sæpe autem magis placet* LIQUESCERE.

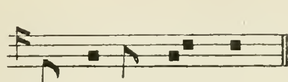
Le précieux et célèbre manuscrit de Saint-Évroult fournit la même leçon.

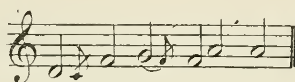
Quelle que soit la version adoptée, il n'en résulte pas moins que le *portamento* de la note liquescente, nommée plus tard *plica* (plique ou note pliée), n'était déjà plus obligatoire dans l'exécution du chant liturgique à l'époque de Gui d'Arezzo, puisque, dit cet illustre maître : *Si vis plenius* (eam) *proferre non liquefaciens*, NIHIL NOCET. Plusieurs autres règles anciennes étaient pareillement tombées en désuétude. En effet, Aribon, qui vivait à la fin du siècle même de Gui d'Arezzo, est obligé d'avouer que le goût des chants composés avec ce soin et ces proportions symétriques, n'avait eu qu'une vogue passagère, et que, de son temps, l'usage en était *mort et enterré* : « Antiquitus magna fuit circumspectio non solùm cantûs inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quæ consideratio jamdudùm *obiit, imo et sepulta est.* » (*Patrol.*, Mign., t. CL, col. 1342.) — Notons, en passant, que M. Raillard croit trouver dans ce dernier texte « le principe des *valeurs proportionnelles des notes* ». — Mais ne semble-t-il pas plus naturel de dire qu'il s'agit, dans cet endroit, des *proportions* symétriques des *neumes* et des *parties* qui composent la phrase musicale, comme l'étude de ce chapitre suffit à le démontrer? — Au reste, dès lors qu'Aribon, après Gui d'Arezzo, ne fait entrer, comme nous l'avons vu, que *trois éléments* dans une composition bien proportionnée, on ne pourrait y introduire un quatrième élément (celui de la valeur proportionnelle des notes, dans le sens de M. Raillard), sans bouleverser sa théorie. En tout cas, est-ce sur un texte aussi obscur que l'on peut établir solidement un système?...

(2) *Note de M. G. G.:* — *Nec nimis continuè, sed cum discretione.* — Après de semblables

15. — *Explication du chanoine Tardif : Son coulé* ou *liquescent* qui, une fois commencé, va se fondre en se perdant dans le suivant. (*Méthode*, p. 130.)

15. — *Commentaire du P. Dufour :* — Il est permis, suivant Gui d'Arezzo, d'omettre à volonté la note d'agrément de la plique, qui ne veut pas dire, comme on l'a prétendu, que l'on puisse convertir ce port de voix en note réelle, mais qu'on est libre de le faire entendre ou de le supprimer ; qu'ainsi, dans le passage suivant,





on sera libre d'omettre la plique et de chanter ainsi :



Que, dans un chœur, les uns suivent la première leçon, les autres la seconde, l'ensemble n'en souffrira nullement. Mais rien n'autorise à changer le port de voix en note réelle et à dire :
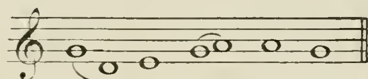


(*Mémoire sur les chants liturgiques restaurés par le R. P. Lambillotte et publiés par le P. Dufour,* Paris, Adrien Le Clère, 1857, grand in-4°, p. 44.)

15. — *Traduction de M. Ruelle :* — Souvent aussi les sons pourront se fondre ensemble comme il arrive pour les lettres, de manière

paroles, terminant un pareil chapitre, nous restons involontairement étonnés de la décision du Congrès d'Arezzo ; étonnés aussi de l'obstination avec laquelle certains musicologues modernes (et notamment le R. P. Dom Pothier) persistent à nous donner ces règles, *spéciales* à certains chants métriques, comme la règle *générale* des chants simples et usuels de l'Église, et notre étonnement redouble quand nous venons à réfléchir que, pour agir ainsi, il faut se mettre en contradiction flagrante avec la parole même de Gui d'Arezzo : *Nec nimis raro, nec nimis continuè, sed* CUM DISCRETIONE.

que le son commencé file avec une telle douceur, une telle netteté sur un autre son, qu'il semble en quelque sorte ne pas finir. Or nous mettons un point au-dessous de la note qui doit ainsi se fondre avec la suivante :



GD E Ga a G
Ad te le - va - vi.

Si l'on préfère enlever cette liaison, rien ne s'y oppose; toutefois l'effet est plus agréable quand on fond ainsi les notes.

Tous les moyens que nous avons indiqués n'auront de valeur qu'autant qu'ils seront employés avec discernement, sans abuser de ces règles, mais aussi sans les enfreindre.

15. — *Traduction de J. Lemmens :* — Il y a, dans beaucoup de passages (mélodiques), des notes liquescentes, comme parmi les lettres (il y en a de liquides) : la voix doit alors glisser limpidement d'une note à l'autre, sans qu'elle paraisse finir le son de la première. Nous plaçons, sur cette note coulée, un point qui semble maculer le signe qui l'exprime, de cette façon :

G D F G a a G
Ad te le - va - vi.



CHAPITRE XIII.

LA BULLE

DOCTA SANCTORUM.

Cette bulle, donnée en 1322 dans la ville d'Avignon par le pape Jean XXII, fait partie du *Corpus Juris Canonici,* sous le titre : *De vita et honestate Clericorum.*

L'illustre Dom Guéranger en a reproduit le texte latin et donné une traduction française, dans ses *Institutions liturgiques* (1).

Voici ce texte et cette traduction :

Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas, ut in divinæ laudis Officiis, quæ debitæ servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet. Nam in ore eorum dulcis resonabat sonus. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, cum DEUM corde suscipiunt, dum loquuntur verbis; in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt : inde etenim in Ecclesiis DEI psalmodia cantanda præcipitur, ut fidelium devotio excitetur; in hoc nocturnum diurnumque *Officium* et Missarum celebritates assidue Clero ac populo sub maturo tenore, distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant, et maturitate delectent. Sed nonnulli novellæ scholæ discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas, quam antiquas cantare ma-

La docte autorité des saints Pères a décrété qne, durant les offices par lesquels on rend à DIEU le tribut de la louange et du service qui lui sont dus, l'âme des fidèles serait vigilante, que les paroles n'auraient rien d'offensif, que la gravité modeste de la psalmodie ferait entendre une paisible modulation; car il est écrit : *Dans leur bouche résonnait un son plein de douceur.* Ce son plein de douceur résonne dans la bouche de ceux qui psalmodient, lorsqu'en même temps qu'ils parlent de DIEU, ils reçoivent dans leur cœur et allument, par le chant même, leur dévotion envers lui. Si donc, dans les Églises de DIEU, le chant des psaumes est ordonné, c'est afin que la piété des fidèles soit excitée. C'est dans ce but que l'office de nuit et celui du jour, que la solennité des messes, sont assidûment célébrés par le clergé et le peuple, sur un ton plein et avec gradation distincte dans les modes, afin que cette variété attache et que cette plénitude d'harmonie soit agréable. Mais certains disciples d'une nouvelle école mettant

(1) Paris, Victor Palmé, 1878, grand in-8°, t. I, pp. 350-352, 380-381.

lunt; in semibreves et minimas Ecclesiastica cantatur, notulis percutiuntur; nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant, adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo ædificant, tonos nesciant, quos non discernunt, imo confundunt: cum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicæ, descensionesque temperatæ plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur, ad invicem obfuscuntur; currunt enim, et non quiescunt; aures inebriant, et non medentur: gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quærenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. Non enim inquit frusta ipse Boëtius, lascivus animus, vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem sæpe audiens emmolitur, et frangitur. Hoc ideo dudum nos, et Fratres nostri correctione indigere percepimus, hoc relegare, imo prorsus abjicere, et ab eabem Ecclesia Dei profligare efficacius properamus. Quocirca de ipsorum Fratrum concilio districte præcipimus, ut nullus deinceps talia, vel his similia in dictis Officiis, præsertim Horis Canonicis, vel cum Missarum solemnia celebrantur, attentare præsumat. Si quis vero contra fecerit, per Ordinarios locorum ubi ista commissa fuerint, vel deputandos ab eis in non exemptis, in exemptis vero per præpositos seu prælatos suos, ad quos alvias correctio, et punitio culparum, et excessuum hujusmodi, vel similium pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eisdem, per suspensionem ab Officio per octo dies, auctoritate hujus Canonis puniatur.

toute leur attention à mesurer le temps, s'appliquent, par des notes nouvelles, à exprimer des airs qui ne sont qu'à eux, au préjudice des anciens chants qu'ils remplacent par d'autres composés de notes demi-brèves et comme imperceptibles (1). Ils coupent les mélodies par des *hoquets*, les efféminent par le Déchant; les fourrent quelquefois de *triples* et de motets vulgaires, en sorte qu'ils vont souvent jusqu'à dédaigner les principes fondamentaux de l'Antiphonaire et du Graduel, ignorant le fonds même sur lequel ils bâtissent, ne discernant pas les tons, les confondant même, faute de les connaître. La multitude de leurs notes obscurcit les *déductions* et les *réductions* modestes et tempérées, au moyen desquels ces tons se distinguent les uns des autres dans le plain-chant. Ils courent et ne font jamais de repos: enivrent les oreilles et ne guérissent point: imitent par des gestes ce qu'ils font entendre : d'où il arrive que la dévotion que l'on cherchait est oubliée, et que la mollesse qu'on devait éviter est montrée au grand jour. Ce n'est pas en vain que Boëce a dit : Un esprit lascif se délecte dans les modes lascifs, ou au moins, s'amollit et s'énerve à les entendre souvent. C'est pourquoi, Nous et nos Frères, ayant remarqué depuis longtemps que ces choses avaient besoin de correction, nous nous mettons en devoir de les rejeter et reléguer efficacement de l'Église de Dieu. En conséquence du conseil de ces mêmes Frères, nous défendons à quiconque d'oser renouveler ces inconvenances ou semblables dans lesdits offices, principalement dans les Heures canoniales, ou encore dans la célébration des messes solennelles. Que si quelqu'un y contrevient, qu'il soit, par l'autorité du présent Canon, puni de suspension de son office pour huit jours, par les ordinaires des lieux où la faute aura été commise, ou par leurs délégués, s'il s'agit de personnes non exemptes; et s'il s'agit d'exempts, par leurs prévôts ou prélats, auxquels appartiennent d'ailleurs la correction et la punition des coulpes et excès de ce genre ou semblables, ou encore par les délégués d'iceux.

Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis præcipue, sive solemnibus in Missis, et pærfatis divinis Officiis aliquæ consonantiæ,

Cependant, nous n'entendons pas empêcher par le présent Canon que, de temps en temps, dans les jours de fête principalement et autres solennités, aux messes et dans les divins offices

(1) Dom Guéranger aurait dû dire : *Notes demi-brèves et minimes.* (Th. N.)

quæ melodiam sapiunt, puta octavæ, quintæ, quartæ, et hujusmodi supra cantum Ecclesiasticum simplicem proferantur : sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime cum hujusmodi consonantiæ auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant.

Actum et datum, etc. (1).

susdits, on puisse exécuter, sur le chant ecclésiastique simple quelques accords, par exemple à l'octave, à la quinte, à la quarte et semblables (mais toujours de façon que l'intégrité du chant demeure sans atteinte, et qu'il ne soit rien innové contre les règles d'une musique conforme aux bonnes mœurs) ; attendu que les accords de ce genre flattent l'oreille, excitent la dévotion, et défendent de l'ennui l'esprit de ceux qui psalmodient la louange divine.

Fait et donné, *etc.*

La traduction qu'on vient de lire est fautive en ce qui concerne les passages relatifs à la musique.

Il n'en pouvait être autrement, parce que l'érudit et vénérable abbé de Solesmes n'avait point par devers lui deux documents nécessaires pour que sa traduction fût exacte : 1° Comme tous les archéologues modernes, il ignorait ce qu'il fallait entendre, en 1322, par les mots de la Bulle : « *Nonnulli novellæ scholæ discipuli,* » et 2° il n'avait aucun monument musical, contemporain de Jean XXII, qui pût lui faire toucher du doigt la monstruosité des abus que ce pape condamnait alors avec une énergie si grande, et, comme on le verra tout à l'heure, si juste.

Et d'abord, quant à la « *nouvelle école* » dont parle ici Jean XXII, il est impossible, aux lecteurs modernes, de dire ce que signifie cette expression, s'ils ne connaissent pas au moins les grandes lignes de l'histoire de la notation musicale MESURÉE, en Europe, jusqu'à nos jours.

L'invention de cette notation, dans le sens *très rigoureux* du mot, ne peut remonter au delà de l'époque de la découverte de la portée musicale elle-même, puisqu'elle implique nécessairement des pauses ou silences de différentes valeurs que cette portée *seule* rend manifestes aux yeux des chanteurs. Donc, la vraie notation musicale *mesurée* n'a pas existé et n'a pu exister, en Europe, *avant Guido d'Arezzo*. C'est là un point qui, jusqu'à présent, n'a fixé l'attention d'aucun historien de la musique.

La monographie de la notation mesurée a parcouru, dans l'art occidental chrétien, deux intéressantes périodes jusqu'à nos jours.

(1) *Extravagant. Commun.*, lib. II, tit. I.

La première est généralement comme sous le nom de *notation carrée noire*. Il faut être extrèmement attentif, si l'on veut ne point confondre cette notation avec celle du plain-chant dont elle emprunte toutes les figures de notes simples et ligaturées; mais, sans trop d'étude, on peut être certain qu'il s'agit de musique mesurée et non de plain-chant, lorsque, dans un spécimen quelconque, on voit, par exemple, la première note d'un groupe, d'une formule ou ligature commencer par une note carrée ou oblique, armée à sa gauche d'une queue ascendante, comme :


etc.

Dans cette première période, les notes sont carrées et losanges noirs, comme dans la sémiographie de notre plain-chant actuel, et n'offrent que des longues, des brèves et des semibrèves. La mesure peut être ternaire ou binaire; mais, pour des raisons mystiques, le temps est toujours ternaire et n'admet que trois semibrèves. Cest l'*Ars antiqua* qui a d'abord régné dans l'Europe moderne, sous le nom dominateur de Francon de Cologne, à partir environ de la fin du onzième siècle.

Peu à peu des innovations s'introduisent dans la sémiographie de la notation carrée noire. Philippe de Vitry est cité, en cette circonstance, comme l'inventeur ou du moins comme le grand et illustre théoricien du perfectionnement de l'*Ars antiqua*. Très célèbre comme poète et musicien, ce grand homme dont on ignore le véritable berceau, naquit probablement vers 1280, fut d'abord chanoine de l'église Saint-Honoré, à Paris, devint évêque de Meaux le 15 février 1351 et mourut en cette qualité le 9 juin 1361. Selon nous, c'est pendant que Philippe de Vitry était chanoine de Saint-Honoré où il fonda une prébende, qu'il composa de précieux traités de musique *mesurée* et *harmonique* qui lui valurent le titre d'instaurateur de l'*Ars nova* de la notation carrée noire.

L'*Ars nova*, dont nous avons dit un mot dans une note de notre édition du livre de Dom Jumilhac (1), et au sujet de laquelle nous avons donné quelques détails dans le *Dictionnaire de Plain-Chant*

(1) *La Science et la Pratique du Plain-Chant* (Paris, 2e édition, 1847, gr. in-4°, chap. IV de la 3e partie, pp. 150-154.)
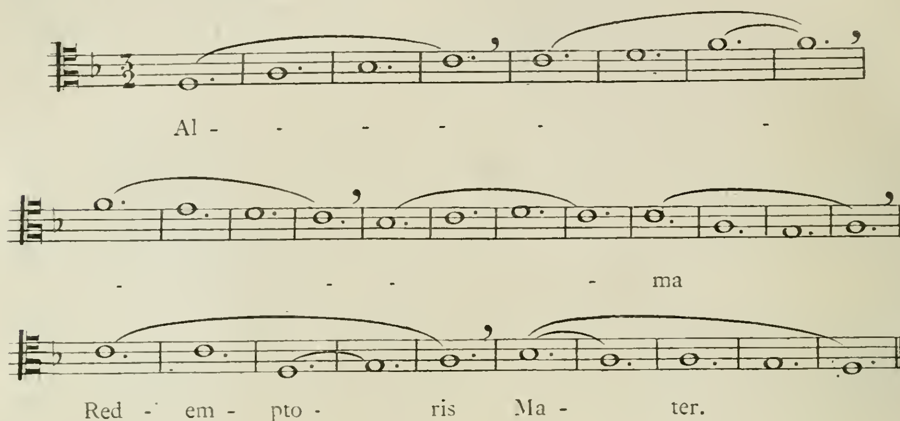
de M. Joseph d'Ortigue (2), l'*Ars nova,* disons-nous, vint agrandir, par de notables inovations, le domaine de la sémiologie du chant mesuré, tout en conservant pour base la notation noire. Outre la longue, la brève et la semibrève, on y voit apparaître la *minime* (♩), la semiminime (♪), et la fuse ou dragme (♦), et l'on y trouve un principe que, nous modernes, nous nous étonnons de ne point rencontrer dans l'*Ars antiqua.* Ce principe vint compléter l'idée du temps musical. La brève y est toujours l'expression mathématique de cette idée; mais, à côté du temps musical parfait, c'est-à-dire partagé en trois parties égales, apparaît le temps imparfait divisible en deux parties adéquates. En d'autres termes, l'*Ars nova* ajoute l'élément du temps binaire à celui du temps ternaire employé jusque-là dans la musique mesurable du moyen âge, et, de plus, Philippe de Vitry ajoute un signe, en tête de chaque morceau, pour indiquer la *perfection* ou l'*imperfection* du temps musical.

Dans la première moitié du quinzième siècle, l'Écossais Jean Dunstaple, le Belge Guillaume Dufay et le Picard Gilles Binchois donnent naissance, dans leurs compositions musicales, à la notation carrée blanche, simplification graphique de la noire dont elle n'indique plus que les contours dans la formation calligraphique des principales notes du système musical de cette époque, — simplification qui a fini, vers le commencement du seizième siècle, par produire notre notation actuelle (ronde et blanche) dont on doit les premiers types gravés et fondus au célèbre parisien Robert Granjon.

Dans le petit cadre chronologique que nous venons de donner, pour faire sommairement connaître les évolutions notationnelles de la musique mesurée de l'Europe, nos lecteurs reconnaîtront sans peine la place qu'y occupe la bulle *Docta sanctorum.* La nouvelle école dont parle Jean XXII est bien celle de Philippe de Vitry. Que l'on veuille réfléchir un peu à la multitude de notes que, dans l'*Ars nova,* le compositeur se plaisait à égréner, pour ainsi dire, pendant la durée d'un simple temps musical, et l'on aura une idée du bienfondé des plaintes du Pontife, à propos des fusées de notes dont

(1) Paris, 1853, gr. in-8°, article *Brève,* colonne 175.

on affublait alors l'*harmonisation vocale* du plain-chant. Celui-ci, sous cette avalanche plus ou moins sonore, semblait rester impassible, et disait, par exemple :



Voilà ce que le pape Jean XXII appelle *ascensiones pudicæ descensionesque temperatæ plani cantus*. Dom Pothier, qui cite ces paroles à l'appui de sa doctrine (1), ne se doute pas, bien certainement, qu'il invoque ici un témoignage auguste en flagrante contradiction avec ses théories rhythmiques du chant grégorien... Le Saint-Père approuve ce que condamne notre docte bénédictin de Solesmes. De plus, Jean XXII ne dit pas un mot, dans sa bulle, de la proscription de l'usage, dans l'Église, du contrepoint « IMPROVISÉ », comme l'a soutenu bien à tort M. Fétis (2), mais il permet que, de temps en temps, et notamment aux fêtes solennelles, on harmonise le chant liturgique avec quelques consonances de quartes, de quintes, d'octaves, etc., de telle sorte que l'accompagnement ne trouble point la prédominance et la clarté de la mélodie. Mais ce que le pape ne veut à aucun prix, c'est surtout la monstrueuse manie d'employer, pour harmoniser les cantilènes liturgiques, des *hoquets* et des *motets en langue vulgaire* que les gestes indécents des chanteurs rendaient encore plus intolérables : *Gestibus simulant quod depromunt... !*

(1) *Les Mélodies Grégoriennes*, p. 91. Cf. à la fin de cet ouvrage : *Pièces justificatives*, n° 4.

(2) *Biographie universelle des Musiciens* (2e édit., tome VII, art. *Philippe de Vitry*, p. 33, 1re colonne). — Sauf *l'organum*, il n'y a jamais eu de contrepoints *improvisés* à plus de deux parties.

Il serait difficile aujourd'hui de comprendre les faits signalés par la bulle *Docta sanctorum*, sans le secours du manuscrit H. 196 de la Faculté de médecine de Montpellier, monument capital, unique en son genre et dont nous devons dire ici quelques mots.

Ce codex, du quatorzième siècle, de format petit in-4°, haut de 19 centimètres, large de 12 centimètres et 8 millimètres, est écrit sur velin mince bien apprêté. Il contient 397 feuillets, plus une table qui en comprend quatre. La calligraphie en est de toute beauté, et un grand nombre de délicieuses miniatures en rehaussent l'admirable ensemble.

Jusqu'en 1850, les bibliophiles ont considéré le manuscrit de Montpellier comme un recueil de simples mélodies d'anciennes chansons mises en musique mesurée; mais, en 1851, nous avons montré l'erreur de cette appréciation dans une lettre adressée à M. le Ministre de l'Instruction publique et insérée dans les *Archives des Missions scientifiques* (tome II, page 337).

Ces prétendues chansons dont le recueil H. 196 ne semblait contenir que les timbres, sont bel et bien des compositions harmoniques à 2, 3 et 4 parties, dont beaucoup appartiennent à l'époque de la bulle *Docta sanctorum*, et sont de vrais spécimens pratiques de ce que Jean XXII condamne avec tant de raison.

A cet égard, les historiens de la musique hésitaient. « On a peine « à croire, disait en 1865 M. de Coussemaker, qu'un semblable al- « liage de paroles ait pu être chanté dans l'Église. Aussi n'a-t-on « pas cessé de montrer la plus grande répugnance à admettre l'exis- « tence de cette pratique. Nous-même partagions cette manière de « voir, quand un fait positif est venu détruire toute illusion qui « pouvait subsister à ce sujet. Ce fait est la présence d'un pareil « mélange dans l'*Ite missa est* d'une messe du treizième siècle, « ayant appartenu à la cathédrale de Tournai. En publiant, [dans « les *Bulletins de la Société historique de Tournai*, tome VIII, « 1861], la traduction en notation moderne de ce curieux monu- « ment archéologique, nous disions ceci : *On trouve dans ce mor-* « *ceau la preuve d'un fait dont l'existence avait excité du doute* « *jusqu'à présent. Il avait paru fort incertain que les motets entre-* « *mêlés de paroles mondaines fussent usités dans l'Église, et l'on* « *se refusait surtout à admettre qu'on chantât à la fois les paroles*

« *mondaines et latines de ces sortes de pièces. Cette répugnance,*
« *nous la partagions; mais elle doit céder devant le fait qui se*
« *produit ici* (1). »

Et nous ajouterons : cette répugnance doit surtout céder devant la bulle *Docta sanctorum* que M. de Coussemaker ne paraît pas avoir étudiée, et devant le manuscrit de Montpellier qui contient de nombreuses pièces justificatives de cette bulle, pièces dont cet auteur n'a pas su profiter.

Pour donner à nos lecteurs une idée de l'affreux désordre qui régnait dans les lutrins, au commencement du rude quatorzième siècle, nous allons faire connaître, d'après le codex de Montpellier, quelques spécimens d'harmonisation liturgico-vocale, tels qu'on les exécutait à cette époque dans nombre d'églises.

Au *Kyrie* de la messe, par exemple, la partie de basse exécutait le plain-chant du texte grec gravement mesuré comme *l'Alma Redemptoris* que nous avons cité plus haut, d'après le manuscrit H. 196 (*folio* 323 *recto*). Pendant ce temps-là, deux autres parties chantaient aussi en mesure, avec des mélodies et des paroles différentes, — l'une :

« Aucuns vont souvent par leur envie
Mesdisant d'amours,
Mes il n'est si bonne vie
Com d'aimer loiaument.
Car d'amours vient toute courtoisie
Et tout honour
Et tout bon enseignement. »

L'autre partie administrait le contre-poison de cette doctrine érotique, plus que déplacée dans un sanctuaire chrétien :

« Amor qui cor vulnerat,
Humanum quem generat,
Nunquam sine vitio,
Vel raro,
Potest esse..... »

Ou bien encore, sur les paroles et le chant liturgique du *Kyrie*,

(1) L'*Art harmonique aux douzième et treizième siècles* (Paris, Durand et Didron, 1856, in-4°, page 133.) — Cf. à la fin des *Pièces justificatives*, n° 1.

on entendait, dans une partie, toute une déclaration d'amour, — et, dans l'autre, des rimes fort grivoises sur les brunettes.

Au graduel, pendant que l'on célébrait, par exemple, la résurrection de N.-S. J.-C., en chantant l'*Hæc dies,* deux parties de contrepoint s'escrimaient à maudire ceux qui ne permettent pas aux amants de faire l'amour à leur aise. « *Vilène gent jà ne lairont amer loiaument* », disait l'une de ces parties. — « *Honte et dolor et haschie,* exclamait l'autre, *puissent avoir toute vileine gent !* »

Supposons maintenant qu'il s'agisse de la messe de l'Épiphanie. A la communion, la liturgie fait dire aux Rois Mages ces belles paroles de l'Évangile : « Nous avons vu en Orient l'étoile qui annonce la naissance « du Sauveur-Dieu et nous venons l'adorer avec des présents. » Dans le manuscrit de Montpellier, pendant que les chantres font entendre une grave et interminable vocalise, pesamment mesurée, sur la dernière voyelle *e* des mots *ejus in Oriente,* une partie de contrepoint vocal chante :

« Quant voi la rose espanie,
L'erbe vert et le tans cler,
Et le rossignol chanter,
Adonc fine amors m'envie »,

pendant que, dans une troisième partie, un amant se réjouit de ce que Marion a délaissé Robin pour lui donner son cœur.

N'est-ce point là, dira-t-on, une allusion aux Mages qui s'éloignent de leur région lointaine pour venir adorer *la rose épanouie,* c'est-à-dire l'ENFANT-DIEU ? — Mais jetons un voile sur ces aberrations lamentables, et disons avec M. Charles Poisot : « Ceci nous rappelle involontairement les obscénités de pierre qui se trouvent « dans certains recoins de nos vieilles cathédrales ou les enluminures grossières qui accompagnent quelquefois des manuscrits « précieux *d'Heures* pieuses et mystiques. — Il y a donc, ajoute « M. Poisot, de l'ange et du démon à la fois dans notre pauvre « humanité, et ceci en est la preuve la plus complète et la plus irrécusable. Comment pouvait-on chanter une gaillardise pendant un « Introït, une joyeuseté pendant un Graduel, des paroles comme : « *Dieu, je ne puis la nuit dormir,* pendant qu'une autre partie disait : *Et vide et inclina aurem tuam.* — On mêlait alors ce qui

« s'est séparé ensuite : l'art profane au sacré, la farce aux sérieux « enseignements (1). »

Tirons maintenant nos conclusions.

1° Nous croyons en avoir dit assez pour faire bien comprendre à nos lecteurs le vrai sens de la bulle *Docta sanctorum*.

2° Nous croyons que cette bulle peut et doit désormais trouver une place très importante dans l'histoire de l'harmonisation vocale du chant liturgique.

3° Nous croyons enfin que le R. P. Dom Pothier s'est complètement fourvoyé en l'invoquant pour étayer son système de rhyhtmique grégorienne. En parlant de l'exécution du plain-chant, le pape Jean XXII suit, dans sa bulle admirable, les idées des plain-chantistes du XIVe siècle, peut-être celles de Jean de Muris, alors si célèbre et très peu partisan de Philippe de Vitry qu'il combat toujours *sans jamais le nommer* dans son monumental *Speculum Musicæ*, parce que Philippe de Vitry était évêque; mais ces idées du XIVe siècle étaient-elles conformes à celles de l'époque de saint Grégoire? Si OUI, la question rhythmique du chant grégorien serait tranchée, et tout l'édifice si laborieusement construit par l'abbé Gontier, maître de Dom Pothier, s'écroulerait comme un château de cartes; si NON, le R. P. aurait dû laisser prudemment dans l'ombre une bulle importante sans aucun doute, mais qui, dans son livre, ne pouvait servir d'argument à son système de rhythmique grégorienne.

(1) *Histoire de la Musique en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* (Paris, E. Dentu, 1860, grand in-18 Jésus, chap. III, p. 35).

CHAPITRE XIV.

JÉRÔME DE MORAVIE.

Jérôme de Moravie (*Hieronymus Moravus*), ainsi nommé parce qu'il eut la Moravie pour berceau, florissait dans la première moitié du XIIIe siècle, et fut religieux au couvent de la rue Saint-Jacques, à Paris, l'une des deux pierres angulaires, avec Saint-Nicolas de Bologne, de l'ÉDIFICE DOMINICAIN.

Ce moine était excellent musicien, ainsi que cela résulte d'un manuscrit latin dont il est l'auteur.

Le manuscrit que nous indiquons ici, est un petit in-folio, sur parchemin, qui comprend 187 feuillets à deux colonnes. Plein d'abréviations, il offre une lecture d'un déchiffrement vraiment difficile, bien que la calligraphie en soit d'une grosseur énorme; mais les mots semblent y adhérer les uns aux autres, la ponctuation y est pour ainsi dire nulle, et la distinction des paragraphes n'y existe pas. Toutefois, ce manuscrit est on ne peut plus précieux, parce qu'il représente la physionomie de l'art musical au XIIIe siècle, et que l'on n'en connaît pas jusqu'à présent d'autre copie que celle dont il est ici question.

Pierre de Limoges, l'ayant acheté *vingt sols*, le donna en 1260 à la maison de Sorbonne sous la condition qu'on le conserverait *enchaîné* dans la chapelle de cet établissement. Le manuscrit, destiné aux maîtres pauvres de cette école, y faisait partie, comme *soixante-quatrième* volume, de la collection des ouvrages relatifs au *Quadrivium*. Il est, depuis longtemps, au nombre des manuscrits de la Bibliothèque de la rue de Richelieu, à Paris.

M. de Coussemaker a publié le texte latin de *tout* le traité de

Jérôme de Moravie dans le tome premier de ses *Scriptores* (1). Le chapitre XXV y occupe les pages 89 à 94, et c'est le seul qui va fixer ici notre attention.

*
* *

Le texte *latin* de ce chapitre a paru pour la première fois dans l'*Esthétique* du P. Lambillotte (2).

Nous avons fait nous-même, en 1846, une copie de ce chapitre, avec une traduction que personne encore n'a tentée jusqu'à ce jour (1887). C'est notre leçon et notre traduction que nous allons donner un peu plus loin, en mettant en notes les variantes latines de l'*Esthétique* et des *Scriptores*, et en faisant précéder notre travail d'une espèce d'analyse fort superficielle que M. l'abbé F. Perriot, supérieur du grand séminaire de Langres, a publiée, sur le chapitre en question, dans la double livraison de février-mars 1884 de la *Musica sacra* de Toulouse.

*
* *

Voici d'abord cette analyse dont nous retranchons, à dessein, certaines personnalités, *très polies du reste,* mais inutiles ici à notre but. Lorsque la doctrine de Jérôme de Moravie sera connue de nos lecteurs, nous aurons grand soin de les mettre au courant de ce qui a été écrit à propos des conséquences *pratiques* du chapitre XXV de notre religieux dominicain.

*
* *

« Jérôme de Moravie, — dit M. l'abbé Perriot, — commence par définir : 1° la *musique mesurable,* c'est-à-dire la partie de la musique qui traite de la durée des notes; 2° le *temps,* durée valant trois instants; 3° l'*instant,* appelé temps par les anciens; c'est la durée infime et indivisible, la plus petite que l'oreille peut percevoir clairement et distinctement.

« Puis il distingue, quant à la forme, trois notes simples, quant à la durée, six espèces de notes, dont voici le tableau :

(1) Paris, A. Durand, 1864. in-4° à 2 colonnes, pp. 1 à 154.
(2) Paris, Adrien Le Clère, 1855. grand in-8°, pp. 399-406.

« Longue, deux temps,
« Plus longue, trois temps,
« Très longue, quatre temps.

« Ces trois espèces sont comprises sous le nom générique de *longue,* qui se trouve ainsi désigner l'une ou l'autre de ces trois durées, si elle n'est pas déterminée à signifier la longue proprement dite de deux temps.

« Brève, un temps,
« Plus brève, deux instants,
« Très brève, un seul instant.

« Ces trois espèces sont comprises sous le nom générique de *brève,* qui peut, selon les circonstances, désigner, soit l'une, soit l'autre de ces trois durées.

« Ces préliminaires posés, Jérôme de Moravie donne sa règle, qui se compose de trois parties : 1° un principe général; 2° cinq exceptions, non pas à la règle, mais au principe qui la commence; 3° une condition à réaliser dans la détermination de la durée de chaque note.

« ... Ces trois parties ... ne font qu'un seul tout indivisible dont chacune, à elle seule, ou sans les deux autres, est incomplète, et ne représente aucunement l'enseignement de Jérôme de Moravie...

« Voici... la teneur de la première partie de la règle : *Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et principaliter æquales habet, unius scilicet temporis..., id est, breves;* tout le chant plane et ecclésiastique a ses notes premièrement et principalement égales, — d'un temps..., c'est-à-dire brèves.

« Mais aussitôt il ajoute : *Exceptis quinque,* excepté cinq cas, qu'il énumère; et nous allons voir que ces cinq exceptions embrassent, sinon la majorité, du moins une très imposante minorité des notes.

« La deuxième partie est l'exposé des cinq cas d'exception. Sont exceptées du principe général :

« 1° La première note d'un chant, si elle réunit les trois conditions suivantes : qu'elle commence la mélodie (1), qu'elle soit note

(1) Il est évident que la *première* note d'un chant est celle par laquelle celui-ci *commence.* (Th. N.)

principale, et qu'elle soit sur la finale du ton. Dans ces conditions, elle est longue. Sinon, elle est brève, comme les autres notes.

« 2° La seconde note d'une syllabe qui en a plusieurs; cette note est longue, à moins qu'elle ne soit immédiatement précédée ou suivie d'une des notes spécifiées dans les cinq cas d'exception.

« 3° La note pliquée quand la queue de droite est plus longue que celle de gauche : car alors la plique est longue; mais si la queue la plus longue est celle de gauche, la plique est brève conformément au principe général.

« 4° La note pénultième d'une syllabe.

« 5° La dernière note d'une division, qui est longue de l'une des durées classées sous le nom générique de longues : longue proprement dite, ou de deux temps, si la division est imparfaite; plus longue, ou de trois temps, si la division est une division parfaite; très longue, ou de quatre temps, si la phrase de chant est entièrement terminée.

« La troisième partie concerne la proportion à mettre entre les silences, les dernières notes et les pénultièmes. Cette partie offre une difficulté de texte ..... et une de sens qu'il serait trop long de résoudre [*ici*].

« Appliquée aux groupes mélodiques de trois notes, cette règle nous donne une longue pour deux brèves; aux groupes de quatre notes, deux longues pour deux brèves; aux groupes de cinq notes, trois longues pour deux brèves, etc...

« Cette règle, qui concerne les chants plus réguliers, ou, pour parler plus juste, les parties régulières des pièces de chant, est complétée par des conseils concernant les parties moins régulières, pour lesquelles Jérôme de Moravie, tout en indiquant des valeurs convenables, conseille de varier pour éviter l'ennui. C'est l'objet de la *première observation* supplémentaire, où il donne successivement les proportions pour quatre, cinq, six notes ou plus; les valeurs varient de la note plus longue à la très brève.

« Une *deuxième observation* supplémentaire est la reproduction textuelle d'une recommandation formulée fréquemment par les écrivains antérieurs : il n'y a de particulier que l'emploi du mot

soupir (1), pour caractériser un arrêt léger dans la mélodie et la fixation de la durée qu'il dit être d'un instant, c'est-à-dire un tiers de temps, ou la valeur d'une note très brève. Voici le texte :

« *Secundo quod notæ in figura conjunctæ conjungantur in cantu, sed disjunctæ solvantur; quæ quidem disjunctio non pausa, sed suspirium dicitur, et nihil aliud est quam apparentia pausationis, sive existentia unius instantis* : Les notes unies dans la figure, doivent être unies dans le chant, et les notes disjointes doivent être séparées; cette séparation s'appelle, non une pause, mais un soupir, et ce n'est autre chose qu'une apparence de pause, la durée d'un instant.

« Je crois devoir ici faire remarquer... : 1° que cette séparation, ce soupir, introduit dans la marche de la mélodie un nouvel élément de variété.....; 2° que, par les pauses plus ou moins longues, et par les soupirs, Jérôme de Moravie se rapproche singulièrement de Gui d'Arezzo et de sa manière de faire ressortir les divisions neumatiques et les membres de phrases; mais je n'insiste pas sur ce point... pour le moment..... (2).

« Une *troisième observation* supplémentaire concerne un genre d'ornement ou d'agrément, nommé ici *reverberatio;* une *quatrième,* une *cinquième* et une *sixième* traitent d'un autre genre appelé *flos armonicus* (sic).

« La suite du chapitre expose une seconde manière de chanter propre aux Français (3). Quoique plus soutenue que la manière développée jusque-là, par Jérôme de Moravie, *eo quod solidus sit,* elle n'en repose pas moins sur une certaine combinaison de longues, de brèves et de semibrèves.

« Le chapitre se termine par des conseils pratiques aux chantres..... »

(1) M. l'abbé Perriot semble ici oublier l'histoire de la technologie musicale du moyen âge. (Th. N.)

(2) M. l'abbé Perriot a bien raison de ne pas insister. (Th. N.)

(3) Il aurait fallu dire : à « *certains* » chantres français de l'époque où vivait Jérôme de Moravie. M. Perriot commet ici une autre erreur assez grave, selon nous : il applique à la *seconde* manière les mots : *eo quod solidus sit,* tandis que ces mots ont exclusivement trait à la *première.* Nos lecteurs pourront, du reste, en juger par eux-mêmes. (Th. N.)



Maintenant, reproduisons le texte latin du fameux chapitre de Jérôme de Moravie avec notre traduction française en regard, — traduction que nous nous sommes efforcé de rendre avec toute l'exactitude possible.

CAPUT XXV.

De modo faciendi novos ecclesiasticos et omnes alios firmos sive planos cantus (1).

Quoniam autem sic cantus, ut jam diximus, firmus sive planus, præcipue ecclesiasticus, potest considerari dupliciter, primo scilicet in quantum per se, id est, sine discantu, ab uno, duobus aut a pluribus, vel etiam a toto choro canitur; secundo, in quantum discantui subjicitur — idcirco (2) de primo, id est, de modo cantandi et formandi notas et pausas ecclesiastici cantus principaliter hic intendimus (3).

Cum autem modus cantandi omnem cantum ad musicam mensurabilem pertineat, primo quid ipsa sit, est dicendum.

Musica igitur mensurabilis est quæ mensuram notarum omnium probabili ratione cognoscit; vel sic : Musica mensurabilis est peritia modulationis sono cantuque consistens, harmonico tempore mensurata.

Tempus autem, prout hic sumitur, est distinctus sonus resolubilis in tres instantias.

CHAPITRE XXV.

De la manière de composer de nouveaux chants ecclésiastiques et tous autres chants fermes ou planes.

Nous avons déjà dit que le chant ferme ou plane, principalement le chant ecclésiastique, peut être considéré sous deux aspects, d'abord en lui même, c'est-à-dire (exécuté) sans déchant, par une, deux ou plusieurs voix, ou même par tout un chœur; en second lieu, en tant qu'il est soumis au déchant, — c'est pourquoi nous traiterons en premier lieu et principalement ici de la manière de chanter et de former les notes et les pauses du chant ecclésiastique.

Comme la manière de chanter toute espèce de chant est du ressort de la musique mesurable, disons d'abord en quoi consiste cette musique.

La musique mesurable est donc celle qui connaît d'une manière certaine la mesure (temporaire) de toutes les notes. Ou bien encore : La musique mesurable est la connaissance (pratique) de la modulation consistant dans le son et le chant, mesurée par le temps harmonique.

Or, le temps dont nous parlons ici, est un son (musical) distinct qui peut se résoudre en trois instants.

(1) Remarquons bien TOUS LES TERMES DE CE TITRE dont la polémique peut tirer de précieuses ressources, et n'oublions par un seul instant que le chapitre XXV de notre Dominicain, écrit au XIII[e] siècle, traite *de modo faciendi NOVOS..... planos cantus*. (Th. N.)

(2) Coussemaker : *Ideo*.

(3) Il s'agit donc ici du chant ecclésiastique considéré en lui-même et sans l'appendice d'aucune harmonisation. (Th. N.)

Instans vero, hic sumptus, est illud minimum et indivisibile quod in sono auditus clare et distincte potest percipere : quod etiam, apud veteres, dicebatur esse tempus; sed modernorum, ut videtur, melior est opinio, qui scilicet, in tempore harmonico motui subjecto, successionem ponunt : nam omnes transferentes secundum aliquam similitudinem transferunt. Tempus igitur harmonicum tempori naturali debet aliqualiter assimilari; sed, loquendo naturaliter, successio non invenitur nisi in illis quæ sunt aliqualiter motui subjecta : *prius* enim et *posterius* causant temporis successionem. Ex hoc enim quod numeramus *prius* et *posterius* in motu, apprehendimus tempus quod nihil aliud est quam numerus prioris et posterioris in motu. Cum igitur tempus harmonicum motui progressivo sit subjectum, oportet omnino in ipso ponere successionem trium scilicet instantiarum (1) quam veteres tollunt, ponentes aliquid indivisibile tempus, unam scilicet instantiam. Potest tamen, licet improprie, instantia dici tempus, sicut et vulgariter dicitur nunc temporis esse quoddam tempus brevissimum. Et secundum hoc, quantum ad aliquid, antiquorum salvatur opinio : unde a modernis utitur, sed res ipsa non abjicitur (2), sed interdum recipitur, ut postea ostendetur.

A son tour, l'instant est ce *minimum* et *indivisible* que l'ouïe peut percevoir clairement et distinctement dans le son (musical). Les anciens lui donnaient aussi le nom de temps; mais l'opinion des modernes paraît être meilleure : ceux-ci admettent que la succession est essentielle au temps harmonique, lequel est soumis au mouvement, car, dans toute métaphore, il y a un certain rapport de similitude entre deux objets. Il faut donc que le temps harmonique ait quelque ressemblance avec le temps physique. Or, en parlant naturellement, la succession ne se trouve que dans les choses soumises à un mouvement quelconque, car l'*antériorité* et la *postériorité* produisent la succession du temps. En effet, en mesurant le mouvement (successif) du moment antérieur et postérieur, nous concevons le temps qui n'est autre chose que le nombre obtenu par le mouvement (successif) du moment antérieur et postérieur. En conséquence, puisque le temps musical est soumis à un mouvement progressif, il faut absolument la succession (comme chose essentielle), notamment la succession de trois instants. Cette succession, les anciens l'enlèvent, en posant un temps qui ne consisterait qu'en un seul instant indivisible. On peut toutefois dire, bien que dans un sens impropre, que le temps est un instant, comme on dit vulgairement que le moment présent est un certain temps très court. Cette explication sauvegarde en partie l'opinion des anciens que, du reste, les modernes ne rejettent point tout à fait, puisqu'ils la suivent quelquefois, comme on le verra plus loin.

Hoc igitur tempus harmonicum est mensura omnium notarum, qua scilicet unaquæque mensuratur nota.

Le temps harmonique est donc la mesure de toutes les notes, c'est-à-dire celle par laquelle chaque note est mesurée.

Notarum autem aliæ longæ, aliæ breves.

Les notes sont longues ou brèves.

Longæ, aliæ longiores, aliæ longissimæ.

Parmi les notes longues, il y en a qui sont plus longues, et d'autres, très longues.

Breves vero, aliæ breviores, aliæ brevissimæ.

Au nombre des notes brèves, il y en a aussi qui sont, les unes plus brèves, les autres très brèves.

(1) Lambillotte : Omnem omnino in ipso ponere successionem [oportet.] trium scilicet instantiarum. — La leçon de Coussemaker est semblable à celle que nous donnons dans notre texte. (Th. N.)

(2) Lambillotte : afficitur.

Figura notæ longæ est quadrata et ex dextra parte caudata, ut hæc :



Figura brevis notæ est quidem quadrata, sed non caudata, ut hæc :



Figura semibrevis notæ nec est quadrata, nec caudata : habet enim expansos angulos, quæ et *tesseronata* apud quosdam dicitur, ut hæc :



Nota longa, in cantu ecclesiastico sumpta, habet et habere debet duo tempora modernorum, resolvendo sex tempora antiquorum; longior, tria tempora modernorum, sed novem tempora antiquorum; longissima vero, quatuor tempora modernorum, sed duodecim tempora antiquorum.

Item, nota brevis, sumpta in cantu ecclesiastico, habet et habere debet unum tempus modernorum, resolvendo vero tria tempora antiquorum; brevior, duas instantias modernorum vel duo tempora antiquorum; brevissima vero, unam instantiam modernorum, quæ quidem, secundum modernos et antiquos, indivisibilis est vel unum tempus antiquorum.

De quibus omnibus (1) tales dantur regulæ : —

Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et principaliter æquales habet unius scilicet temporis modernorum, sed trium temporum antiquorum, id est breves, exceptis quinque (2).

Prima omnium (3) est ea qua (4) unusquisque cantus incipit, quæ et principalis dicitur (5); quæ semper est longa (6), si tamen in finali cantus existit : alias brevis est ut cæteræ.

La figure de la note longue est carrée et caudée à droite, comme celle-ci :



La figure de la note brève est également carrée, mais non caudée. Exemple :



La figure de la note semibrève n'est ni carrée, ni caudée : quelques musiciens lui donnent le nom de *tesseronata*. Ses angles sont disposés de cette manière :



La note longue, dans le chant ecclésiastique, vaut et doit valoir deux temps des modernes, l'équivalence de six temps des anciens : les notes plus longues, trois temps des modernes, c'est-à-dire neuf temps des anciens; et la note très longue, quatre temps des modernes, ce qui revient à douze temps des anciens.

Item, la note brève, telle qu'on l'emploie dans le chant ecclésiastique, vaut et doit valoir un temps des modernes se résolvant en trois temps des anciens; la note plus brève vaut deux instants des modernes ou deux temps des anciens; et la note très brève, un instant des modernes ou un temps des anciens. Selon les uns et les autres, cette note très brève est indivisible.

Toutes les notes [dont nous venons de parler] sont soumises aux règles temporaires suivantes : —

Tout chant plane et ecclésiastique n'a premièrement et principalement que des notes égales [en valeur temporaire], *c'est-à-dire d'un temps chacune suivant les modernes, mais de trois temps selon les anciens. Elles sont toutes brèves, excepté dans cinq cas.*

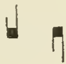
La première exception concerne la note par laquelle chaque mélodie débute et que l'on nomme *principale*, elle est toujours longue, quand elle existe sur la finale (du mode); autrement elle est brève, comme les autres (notes).

(1) *Notis, scilicet.* (Th. N.)
(2) *Notis quæ sequentes sunt et quas elucidat hocce modo Hieronymus à Moravia.* (Th. N.)
(3) *Quinque notarum exceptarum.* (Th. N.)
(4) Coussemaker et Lambillotte : *est a qua.*
(5) Coussemaker et Lambillotte : *principaliter.*
(6) Coussemaker et Lambillotte mettent ici un *point*, après le mot *longa.*

Secunda est quæ etiam *secunda syllabæ* (1) dicitur, quando videlicet aliqua syllaba plures habet notas quam unam : tunc enim secunda post primam est longa (2), si tamen aliqua ex prædictis quinque notis ipsam non præcedit vel non subsequitur immediate, alias brevis est ut cæteræ.

Tertia nota (3) est quadrata quidem, sed ex (4) utraque parte caudata : et est duplex.

Quando enim cauda dextra longior est sinistra, sive ascendendo, sive descendendo, *plica longa* dicitur, ut hic :



Hæc autem est duplex, scilicet *simplex* et *ligata*.

De *simplicibus* jam patuit.

Ligatæ vero sunt cum dictis longioribus caudulis, sive ascendendo sive descendendo, tamen de tertia ad tertiam ad minus et etiam ultra ; quæ longæ plicæ et ligatæ dicuntur, ut hic :



Quando vero e converso cauda sinistra longior est dextra, *plica brevis* dicitur, et hoc sive ascendendo, sive etiam descendendo, ut hic :



Quare brevis est ut cæteræ (5).

La seconde exception que l'on désigne aussi par *seconde note d'une syllabe*, a lieu lorsqu'une syllabe du texte (littéraire) porte plus d'une note (musicale) : alors la note qui suit la première est longue, si toutefois quelqu'une des notes qui forment les cinq exceptions, ne la précède ou ne la suit immédiatement ; autrement cette seconde note est brève comme les autres.

La troisième exception est relative à la note carrée qui a deux queues, l'une à sa gauche, l'autre à sa droite ; elle s'écrit de deux manières (comme on va le voir).

1° Quand la queue qui est à droite est plus longue que celle qui est à gauche, on nomme la note *plique longue*, soit que les deux traits latéraux s'écrivent de bas en haut, soit qu'on les trace de haut en bas, exemple :



La plique (longue) est de deux espèces, savoir : *simple* ou *liée*.

Elle est *simple*, quand elle est écrite comme dans l'exemple qui vient d'être cité.

Les *liées* ont aussi les mêmes queues plus longues, soit en montant, soit en descendant, mais la seconde note doit être distante d'une tierce au moins et même plus de la première ; c'est ce que l'on nomme *pliques longues liées*. Exemple :



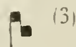
2° Quand, au contraire, la queue de la plique est plus longue à gauche qu'à droite, on l'appelle alors *plique brève*, et cela, soit en montant, soit en descendant, comme on le voit ici :



C'est pourquoi cette plique est une (note) brève comme les autres (notes du plain-chant).

(1) Couss. et Lambillotte : *syllaba*.
(2) Couss. et Lamb. mettent un *point* après *longa*.
(3) *Quinque notarum exceptarum*. (Th. N.)
(4) Couss. et Lamb. omettent ici la préposition *ex*.
(5) Coussemaker met un point après l'exemple, puis écrit en alinéa : *Quare brevis est ut cæteræ, hæc similiter*, etc.

Hæc similiter duplex scilicet, *simplex*, ut jam patuit, et *ligata*, cum scilicet duæ notæ descendentes, (1) tamen et non plus quam ad tonum et semitonium, in ecclesiastico cantu ligantur (2), ut hic :

 (3)

nam prima brevis est, ut cæteræ, secunda longa (4), si tamen locum obtinet dictarum quinque notarum; alias brevis est ut cæteræ.

Quarta nota de quinque notis est penultima (5).

Quinta est ultima uniuscujusque pausæ, quæ est longa, non semper (6) : nam solum in pausa imperfectæ dictionis, quæ brevis est ultima nota est longa, id est, duorum temporum; in pausa vero perfectæ dictionis, quæ est longa, duorum scilicet temporum, est longior, scilicet trium temporum; in pausa autem orationis perfectæ, quæ longior est trium scilicet temporum est longissima, temporum scilicet quatuor.

In quibus vero clavibus *libere*, *raro*, *rarissimo* vel *nunquam*, in unoquoque tam imparis quam etiam toni paris pausari liceat, sequens figura demonstrat (7), ita tamen

(A l'instar de la plique longue), la plique brève est également de deux sortes : *simple* ou *ligaturée*. Simple, on vient d'en voir la figure. Elle est liée, lorsque, dans le chant ecclésiastique, il y a deux notes adhérentes formant un groupe descendant dont les intervalles doivent être *tout au plus* à la distance d'un ton et demi l'un de l'autre. Exemple :



car alors la première est brève, comme les autres, et la seconde est longue, si toutefois elle est dans les conditions des cinq exceptions; autrement, elle est brève comme les autres.

La quatrième des cinq exceptions est relative à la note pénultième.

La cinquième exception concerne la dernière note qui précède une pause quelconque. Cette dernière note est longue, mais pas toujours : c'est seulement dans la pause d'une diction imparfaite, laquelle est brève, que la dernière note est une longue valant deux temps; dans la pause d'une diction parfaite, laquelle est longue d'une valeur de deux temps, la dernière note est plus longue et mesure trois temps ; enfin, dans la pause terminant un texte complet, laquelle est plus longue (encore), puisqu'elle est de trois temps, la dernière note est très longue et vaut quatre temps.

Sur quelles clefs (ou notes de la mélopée liturgique) est-il permis de faire *librement*, *rarement*, *très rarement*, des pauses, ou quand n'est-il *jamais* permis d'en faire, dans

(1) Jérôme de Moravie n'ajoute pas ici : *vel ascendentes*. — Pourquoi ? (Th. N.)

(2) Coussemaker et Lambillotte : *ligatur*.

(3) Après l'exemple, Coussemaker et Lambillotte mettent un point. Tous les exemples de ligatures de pliques *longues* et *brèves* que nous venons de reproduire, ici et plus haut, sont notés d'une manière qui s'accorde *mal* avec la doctrine de *tous* les anciens. (Th. N.)

(4) Coussemaker remplace ici la virgule par un point-virgule.

(5) Le paragraphe qui suit immédiatement ces quelques mots, fait comprendre ce que l'auteur entend ici par *penultima nota*. (Th. N.)

(6) Lambillotte : *non super*.

(7) D'après Coussemaker, ou plutôt d'après son copiste, le tableau dont parle ici Jérôme de Moravie n'existe point dans le manuscrit de cet auteur, mais n'y manque pas : *Nihil deficit hic*. Coussemaker ajoute cependant, — ce qui est vrai, — qu'en cet endroit la marge du manuscrit porte cette note : « *Quæ habetur in magna scedula, in parte superiori ipsius scedulæ, scilicet specialiter in figura rotunda octo tonorum quæ est in parva scedula.* »

Après *demonstrat* Coussemaker et Lambillotte mettent un point.

quod pausæ per pausas et notæ pausationum per notas *immediate* antecedentes perficiantur, cum raro vel autem rarissime pausari contigerit per tertias antecedentes.

Omnes autem notæ ecclesiastici cantus talibus regulis astringuntur (1) :

1° Quidem quod quandocumque extra syllabas et dictiones, metro scilicet interrupto, sunt quatuor notæ sive descendentes, sive etiam ascendentes, solutæ vel ligatæ, tunc prima est longa, secunda brevis, tertia, id est, penultima longæ, et quarta, id est ultima, sunt longiores.

Si vero iterato geminentur, prima erit brevis, secunda longa, tertia et quarta sicut prius, eo scilicet quod variatio modi fastidium tollit et ornatum inducit (2).

Si vero fuerint quinque notæ, tunc similiter variantur, eo quod semper prima est longa, secunda brevis, tertia semibrevis, quarta et quinta, sicut prius.

Si autem sex notæ fuerint, tunc prima, secunda, tertia et quarta sunt semibreves, sicut prius, quinta et sexta, sicut antea.

Si vero plures fuerint in descensu tantum (3), tunc prima, secunda, penultima et ultima sicut prius; cæteræ existunt brevissimæ.

2° Quod notæ in figura conjunctæ conjungantur in cantu, sed disjunctæ solvantur : quæ quidem disjunctio non pausa, sed suspirium dicitur, et (4) nihil aliud

chaque ton, soit impair, soit pair? Le tableau suivant l'indique, de telle sorte cependant que les pauses soient complétées par les pauses, et les notes des pauses par les deux notes qui les précèdent *immédiatement*, car il est rare, très rare même, qu'il faille rétrograder (alors) jusqu'à l'antépénultième (pour réaliser ce complément).

Voici maintenant les règles auxquelles toutes les notes du chant ecclésiastique sont astreintes :

1° Si, en dehors des syllabes et des mots, c'est-à-dire lorsque le mètre est interrompu, on trouve quatre notes descendantes ou ascendantes, isolées ou liées, alors la première est longue, la seconde est brève, la troisième ou pénultième avant la pause et la quatrième ou dernière sont plus longues.

Si ces quatre notes se réitèrent en ligature, la première sera brève, la seconde longue, la troisième et la quatrième s'exécuteront comme nous l'avons dit plus haut, et cela, pour éviter l'ennui en variant et ornant l'exécution mélodique.

S'il y a cinq notes, on en varie également la mesure, parce que toujours la première est longue, — la seconde brève, — la troisième semibrève, — la quatrième et la cinquième, comme ci-dessus.

Y a-t-il six notes? La première, la seconde, la troisième et la quatrième sont semibrèves, comme ci-dessus: la cinquième et la sixième, comme on l'a dit auparavant.

S'il y a plus de six notes, mais seulement dans les traits mélodiques descendants, alors la première, la seconde, la pénultième et la dernière s'exécutent comme ci-dessus : les autres sont très brèves.

2° Les notes liées dans la notation doivent l'être (aussi) dans le chant. Celles qui ne le sont pas, doivent être exécutées avec disjonction, laquelle disjonction n'est pas ap-

(1) Lambillotte : *astringitur*.

(2) Cette seule raison que donne ici le moine dominicain, prouve que toutes les valeurs temporaires de notes ne sont, dans le système qu'il expose, que de fantaisistes exceptions, rien que des exceptions ne reposant en aucune manière sur des règles fixes et traditionnelles. Dans ce chapitre, tout le reste est à l'avenant. (Th. N.)

(3) Coussemaker : *trium* (au lieu de *tantum*).

(4) Lambillote : *et dicta nihil aliud est*.

est quam apparentia pausationis, sive existentia unius scilicet instantis (1).

3° Quod nulla nota brevis cum reverberatione sumatur, nisi dictæ quinque notæ quæ singulariter mensurantur; quæ tamen diversimode sumuntur, nam aliquæ ex eis cum reverberatione sub specie semitonii, aliquæ sub specie toni, aliquæ vero cum reverberatione omnium aliorum modorum.

4° Quod nulla nota brevis florizetur, sed solum notæ singulariter mensuratæ; aliquando tamen in tres instantias brevis resolvitur.

Est autem flos harmonicus decora vocis sive soni et celerrima procellarisque vibratio.

Florum autem alii longi, alii aperti, alii vero existunt subiti (2).

Longi flores sunt quorum vibratio est morosa, metasque semitonii non excedit.

Aperti autem sunt quorum vibratio est morosa, metasque toni non excedit.

Subiti vero sunt quorum quidem vibratio in principio est morosa, in medio autem et in fine est celerrima, metasque semitonii non excedit.

Horum autem florum qualitas simul et diversitas in organis ostenditur hoc modo : quando enim aliquem cantum tangimus (3) in organis, si aliquam notam ejusdem cantus florizare volumus, puta G in gravibus, tunc ipsa aperta immobiliterque detenta, non sui inferiorem immediate, puta F grave, sed potius superiorem (4) a scilicet vibramus acutum : ex quo pulcherrima harmonia decoraque consurgit, quam florem harmonicum appellamus.

pelée *pause*, mais *soupir*, et n'est autre chose que l'apparence d'une pause, c'est-à-dire un silence de la durée d'un instant.

3° Aucune brève ne doit être attaquée avec réverbération, à moins qu'elle ne fasse partie des cinq notes qui sont individuellement soumises à la mesure (musicale); et encore (dans ce cas) on les exécute de différentes manières, c'est-à-dire avec réverbération tantôt d'un demi-ton, tantôt d'un ton, tantôt d'un tout autre intervalle (mélodique).

4° Les notes brèves ne doivent pas être fioriturées : il n'y a que les (cinq exceptions des) notes mesurées qui peuvent l'être. Cependant, une brève se résout quelquefois en trois instants.

La fleur (*fioriture*) harmonique est une vibration vive, impétueuse (même), qui embellit une voix ou un son.

Les fleurs (harmoniques) sont, les unes longues, les autres ouvertes, les autres subites.

Les fleurs longues sont celles dont la vibration est lente et n'excède point l'intervalle d'un demi-ton.

Les fleurs ouvertes sont celles dont la vibration est lente (aussi), et ne dépasse point l'intervalle d'un ton.

Les fleurs subites commencent par une vibration lente qui s'accélère au milieu et à la fin, et n'excède pas les limites d'un demi-ton.

La qualité et la diversité de ces fleurs (harmoniques) se montre tout à la fois (sur le clavier), en jouant de l'orgue, de cette manière : quand nous exécutons une mélodie quelconque (sur cet instrument), si nous voulons fleurtiser une note de cette mélodie, par exemple la note [notation musicale] nous en laissons la touche fixement abaissée, et, pendant ce temps, nous faisons vibrer, non pas la note [notation musicale] qui

(1) Nous engageons les archéologues musiciens à bien étudier ces dernières lignes. (Th. N.)
(2) Lambillotte : *dubiti*.
(3) Coussemaker et Lambillotte : *tegimus*.
(4) Lambillotte : *non sui inferiore immediate, puta F grave, sed potius superiore*, etc.

lui est inférieure, mais plutôt la note qui est supérieure, et il en résulte un très bel agrément que nous appelons « fleur harmonique. »

Quando igitur claves immobiles cum vibratione (1) semitonium constituunt, et ipsa vibratio est morosa, tunc est flos qui dicitur longus.

Quando autem includunt tonum et vibratio nec est morosa nec subita, sed media inter istas (2), est flos apertus.

Quando vero constituunt quidem semitonium, sed vibratio in agressu fit (3) morosa, in progressu autem et egressu fit (4) celerrima, tunc est flos qui subitus appellatur.

5° Igitur est notandum quod dicti flores non debent fieri in aliis notis præterquam in quinque singulariter mensuratis, sed differenter : nam longi flores fieri debent in prima, penultima et ultima nota in ascensu semitonii intendente ; si vero aliquem aliorum modorum in descensu (5) constituunt, flores apertos quos et nota secunda syllabæ debet habere, sed flores subitos non alia quam plica longa, inter quam et immediate sequentem notæ brevissimæ ponuntur ob harmoniæ decorem.

6° Quod ipsos flores reverberatio producere debet sub specie toni vel semitonii sive cujuscumque modi in omnibus quidem quinque notis, excepta ultima quæ sub specie semitonii reverberationem assumit, sed in nota procellari finitur, quæ quidem nihil aliud est quam vocis sive soni sub specie

Quand les notes fixement tenues forment avec la vibration un intervalle de demi-ton, et que la vibration est lente, alors la fleur (harmonique) est appelée longue.

Lorsqu'il y a distance d'un ton et que la vibration n'est ni lente ni subite, mais intermédiaire entre ces deux mouvements, c'est la fleur ouverte.

Quand l'intervalle est d'un demi-ton avec une vibration lente d'abord, mais s'accélérant ensuite de plus en plus jusqu'à la fin, on réalise alors la fleur (harmonique) qualifiée de subite.

5° Il faut noter que les dites fleurs ne doivent être faites exclusivement que sur les cinq notes qui se mesurent. Cette application a lieu cependant de différentes manières, à savoir : les fleurs longues doivent se placer sur la première, la pénultième et la dernière note, quand il y a (entre ces deux notes finales) un intervalle ascendant de demi-ton : mais.. . . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . . (6).

6° La réverbération doit produire les fleurs (harmoniques) avec intervalle d'un demi-ton ou d'un ton, ou de tout autre sur toutes les cinq notes (qui se mesurent), excepté la dernière qui réalise la réverbération d'un demi-ton et finit en note procellaire, laquelle n'est autre chose qu'une lente vi-

(1) Lambillotte : *Quando igitur clavis immobilis cum vibranda semitonium constituunt.....*
(2) Lambillotte et Coussemaker : *ista.*
(3) Les mêmes : *sit.*
(4) Les mêmes : *sit.*
(5) Coussemaker met la virgule après *in descensu* et l'omet après *constituunt.*
(6) Dans les lignes qui précèdent, des points remplacent une traduction que nous n'avons pas osé entreprendre, tant le texte latin, bien que tout à fait conforme au manuscrit, offre d'évidentes et irréparables lacunes. De pareils passages sembleraient démontrer que nous n'avons ici autre chose qu'une copie apographe du Traité de Jérôme de Moravie. (Th. N.)

semitonii lenta vibratio; quare manet (1) de longorum genere florum.

bration d'un demi-ton exécutée par la voix ou le son; c'est pourquoi cette vibration reste classée dans le genre des fleurs longues.

Procellaris autem dicitur eo quod (2) sicut procella fluminis aura levi agitata movetur sine aquæ interruptione, sic nota procellaris in cantu fieri debet cum apparentia quidem motus, absque tamen soni vel vocis interruptione.

On la nomme procellaire, parce que, semblable à la surface d'une eau que ride à peine une brise légère sans en interrompre le cours, la note procellaire doit être exécutée. dans le chant, avec une certaine apparence de mouvement, sans interruption toutefois de la voix ou du son.

Hunc cantandi modum non quidem in omnibus, sed in aliquibus quidam Gallicorum observant, in quo quidem cum plures delectentur nationes eo quod solidus sit, de eodem quædam substantialiora non piget exprimere; non videtur autem alias bene nec sufficienter fore dictum, nisi de modis omnibus ex quibus omnis cantilena contexitur singulariter specialiterque diceretur.

Certains Français observent, mais non en tous points, les règles qui viennent d'être données. Cependant, comme il y a plusieurs nations qui se plaisent à les suivre, parce qu'elles sont solidement établies, nous n'hésitons pas à les compléter par quelques observations plus substantielles; autrement, nous pourrions paraître n'en avoir parlé ni bien ni suffisamment, si nous ne passions ici en revue chacun des intervalles qui forment le tissu mélodique de toute cantilène.

De unisono igitur primo et principaliter est dicendum.

Commençons d'abord par l'unisson.

Unisonus, si plures quam duas habeat notas, omnes sunt semibreves, excepta penultima et ultima quæ cum reverberatione sumitur ab ipsis; quod etiam, cum duæ notæ sunt unisonæ, servatur unius syllabæ vel plurium dictionum.

Si l'unisson a plus de deux notes, celles-ci sont toutes semibrèves, excepté la pénultième et la dernière qui leur emprunte les éléments d'une réverbération; il en est de même, quand deux notes unissonantes appartiennent soit à une seule syllabe, soit à plusieurs mots.

Item, cum per semitonium vel tonum duæ notæ distant, sive ligatæ sive sint (3) solutæ, mediante tertia secundæ conjuncta, junguntur; quæ etiam nota dicitur mediata, semibrevis est frequenter, primaque (4) unisona; aliquando tamen est brevis, scilicet cum resolvitur in tres (5) instantias: ex quo quidam descensus sensui apparet inter dictas duas notas celerius. Aliquando etiam de prima nota solutarum descendentium tamen faciunt plicam longam sursum, mediatis interjectis (6), ut prius (7). In as-

Item, lorsque deux notes liées ou isolées sont à la distance d'un demi-ton ou d'un ton l'une de l'autre, on réunit au moyen d'une note de passage la première à la seconde; cette note de passage se nomme aussi *médiate;* elle est fréquemment semibrève et forme unisson avec la première note (réelle) : quelquefois cependant elle est brève, lorsqu'elle se décompose en trois instants; d'où il suit qu'entre les deux notes susdites la descente (de la voix) semble se faire d'une manière plus accélérée. Quel-

(1) Lambillotte et Coussemaker : *manat.*
(2) Lambillotte : *et quod.*
(3) Lambillotte : *sunt.*
(4) Lambillotte : *prime que.*
(5) Lambillotte met *inter* au lieu de *in tres.*
(6) Lambillotte : *interjunctis.*
(7) Lambillotte : *ut primo.*

censu vero reverberationem faciunt supra secundam.

quefois aussi on établit, sur la première des notes isolées descendantes, une plique longue ascendante, tout en intercalant, comme on l'a dit plus haut, les notes médiates; mais, en montant, on fait une réverbération au-dessus de la seconde.

Item, cum per semiditonum vel ditonum distant ligatæ vel solutæ duæ notæ, secunda, mediante semibrevi vel etiam brevi, cum in tres resolvitur instantias, conjunguntur in cantu. Aliquando tamen, in descensu, de prima fit plica longa deorsum usque ad mediam a qua reverberatio sumitur ad tertiam, ut prius; et, e converso in ascensu, vel, quod communius est, fit reverberatio supra tertiam.

Item, lorsque deux notes liées ou isolées sont à la distance d'une tierce mineure ou majeure, on intercale, pour les réunir (dans le chant), une note (médiane) semibrève ou même brève, quand celle-ci se résout en trois instants. Parfois cependant, lorsque les notes descendent, la première forme une plique longue qui aboutit à la note médiane, laquelle donne naissance à une réverbération allant à la troisième note (réelle), comme il a été dit; et, *vice versa*, en montant, ou bien, ce qui est plus commun, on fait une réverbération au-dessus de la troisième note.

Item, cum distant per diatessaron in descensu, de prima fit plica longa deorsum usque ad secundam, a tertia vero reverberatio fit ad quartam; in ascensu vero reverberatio fit supra quartam.

Item, lorsque deux notes descendent par intervalle de quarte, on fait de la première une plique longue jusqu'à la seconde, et, de la troisième, on fait une réverbération jusqu'à la quatrième; en montant, au contraire, la réverbération se réalise sur la quatrième note.

De diapente apud quosdam idem fit (1), tam scilicet in ascensu quam in descensu-sed communius in descensu fit reverberatio toni supra quintam, nulla vero fit in ascensu : quod etiam (2) de omnibus fit modis qui sequuntur (3).

La même chose a lieu, selon quelques-uns, tant en montant qu'en descendant, lorsqu'il y a intervalle de quinte; mais, plus communément, en descendant, on fait une réverbération d'un ton au-dessus de la quinte, réverbération qu'on omet en montant. Tout ceci s'observe pour les intervalles plus étendus (*tels que l'octave*, etc.).

Floribus omnibus et indifferenter utuntur (4) pausis omnibus æqualibus vel longis vel brevibus. Notas ligatas pausis distingunt; similiter, præpositiones et conjunctiones a dictionibus.

(Certains Français) emploient indifféremment toutes les fleurs (harmoniques) et font égales toutes les pauses, qu'elles soient longues ou brèves. Ils distinguent les ligatures entre elles par des pauses; ils agissent de même à l'égard des prépositions et des conjonctions qu'ils séparent des mots (par une pause).

Una sola nota dictioni monosyllabæ, vel alteri syllabæ inter duas pausas vel inter

(Suivant eux), une seule note correspondant à un monosyllabe ou à une autre syl-

(1) Lambillotte : *sit*.
(2) Le même : *quod*.
(3) Le même : *modis, scilicet diapason et aliis, qui sequuntur*. C'est une glose qui se trouve en marge du manuscrit. (Th. N.)
(4) Lambillotte ajoute : *scilicet pridem Gallici*. C'est encore une glose du manuscrit; mais, au lieu de *pridem*, le P. Lambillotte aurait dû lire : *prædicti*. (Th. N.)

notas moderatas seu variatas correspondens (1), semper est longa.

Duæ, sive sint ligatæ sive non, similiter; et etiam tres directe descendentes, vel etiam circumflexæ; ascendentes vero, prima (*est*) semibrevis, cæteræ sunt longæ.

Item, si tres fuerint descendentes et tertiæ quarta fuerit unisona, tertia est semibrevis, et etiam prima, secundum aliquos; secunda vero et quarta ambæ sunt longæ.

Item, cum quatuor notæ directe ascendunt [*sive descendunt*] (2), semper prima, tertia et quarta sunt longæ; secunda, brevis vel etiam semibrevis. Quod etiam de quatuor et quatuor notis faciunt, cum octo notæ dicto modo in cantu existunt.

Quando quinque, prima longa; aliæ, modo quo diximus (3).

Quando sex, primæ duæ sunt longæ cum pausa, vel secunda brevis vel semibrevis, sine pausa; cæteræ, ut prius.

Quando vero sunt septem, prima, tertia, quarta, sexta et septima sunt longæ; cæteræ (4), ut prius.

Gaudent insuper (5) cum modum organicum notis ecclesiasticis admiscent, quod etiam non abjicit primus modus (6), necnon et de admixtione modorum duorum generum relictorum, nam diesim enharmonicam et trihemitonium chromaticum genus diatonico associant : semitonium loco toni et

labe placée soit entre deux pauses, soit entre des notes modérées ou variées, est toujours longue.

Deux notes, liées ou non, sont aussi toujours longues; trois notes descendant directement ou même d'une manière circonflexe le sont également; mais lorsqu'elles montent, la première est semibrève, les autres sont longues.

Item, dans une série de quatre notes, lorsque les trois premières descendent et que la quatrième est à l'unisson de la troisième, cette troisième note est semibrève; la première l'est aussi, selon quelques-uns; la seconde et la quatrième sont toutes deux longues.

Item, lorsque quatre notes montent directement, la première, la troisième et la quatrième sont toujours longues; la seconde est brève ou même semibrève. Les Français observent cette susdite mesure, lorsque, dans le chant, il y a une série ascendante de huit notes qu'ils partagent en deux groupes de quatre notes.

Quand il y a cinq notes, ils font longue la première, et les autres, comme nous venons de le dire.

Quand il y a six notes, les deux premières sont longues avec pause, ou bien, la seconde est brève ou semibrève sans pause; les autres notes se chantent comme ci-dessus.

Quand il y a sept notes, la première, la troisième, la quatrième, la sixième et la septième sont longues; les autres s'exécutent comme il a été dit ci-dessus.

Les Français se plaisent, en outre, à diaphoniser les notes du chant ecclésiastique, ce que n'interdit point la première méthode exposée dans le présent chapitre; et, en ce qui concerne les intervalles des deux genres que le plain-chant n'admet point, ils associent au genre diatonique le

(1) Le même : *correspondentes*.

(2) Lambillotte : *Item, cum quatuor notæ, etc.; cum quatuor notæ ascendunt*. Le R. P. omet *sive descendunt,* mots qui ne se trouvent pas dans le manuscrit. (Th. N.)

(3) A partir du mot *aliæ,* le P. Lambillotte offre pendant quelques lignes une inextricable confusion dans sa reproduction du texte de Jérôme de Moravie.

(4) Lambillotte : *longæ recte ut prius*.

(5) *Gallici prædicti*. (Th. N.)

(6) Lambillotte met ici un point après *primus modus*.

e converso commutant, in quo quidem et a cunctis nationibus in cantu discordant (1).

Notas procellares communiter abjiciunt (2), unde et omnes nationes eisdem utentes voces tremulas dicuntur habere (3).

In quibus quidem (4) dictis finaliter duplex (5) modus cantandi et formandi notas et pausas cantus ecclesiastici concluditur.

Hic autem uterque modus cantandi scilicet et formandi notas et pausas ecclesiastici cantus magis et minus pro tempore observatur : si quis enim indifferenter utitur ipso, non discernens vocum imbecillitates et ipsos dies feriales, non uti sed potius abuti dictis modis diceretur. Solum igitur (6) in dominicis diebus et festis præcipius, modi quos diximus sunt tenendi. In profestis vero diebus, modus quidem omnino idem, quantum scilicet ad quinque notas speciales, commutatis tamen longis notis in semibreves, et semibrevibus in brevissimas, necnon et commutatis temporibus modernorum in tempora antiquorum, est tenendus (7).

Ut igitur tam ordinate simul et debite a duobus vel etiam a pluribus cantetur cantus

diésis enharmonique et le trihémiton chromatique; ils remplacent (aussi) le ton par le demi-ton et *vice versa :* ce en quoi ils s'écartent de la pratique de toutes les autres nations.

Ils rejettent communément les notes procellaires; de là vient que toutes les nations qui les emploient, sont désignées comme faisant usage des notes trémulées.

En terminant, disons que ce qui précède contient complètement la (double) méthode musicale de former les notes et les pauses du chant ecclésiastique.

Cette double manière de chanter, c'est-à-dire de former les notes et les pauses du chant ecclésiastique, s'observe plus ou moins, suivant les circonstances : car si l'on s'en servait indifféremment, sans tenir compte de l'inhabileté des voix et des jours fériés, loin d'en faire bon usage, on pourrait plutôt dire que l'on en abuse. C'est seulement les dimanches et aux principales fêtes, que l'on doit tenir compte des règles que nous avons exposées. Quant aux offices ordinaires, il faut absolument suivre ce qui a été dit au sujet (de la mesure) des cinq notes spéciales, mais alors on changera les longues en semibrèves, les semibrèves en très brèves, et les temps modernes en temps anciens.

Pour que le chant ecclésiastique soit exécuté tout à la fois avec ordre et conve-

(1) Nous appelons *toute l'attention* des archéologues contemporains sur l'emploi du genre enharmonique et du genre chromatique, dans la mélopée diatonique du plain-chant, par les Français *seulement,* à l'époque de Jérôme de Moravie. Ce passage qui n'a pas encore été remarqué, est un document historique de la plus haute importance. (Th. N.)

(2) Lambillotte : *Communiter pridem gallici abjiciunt.*

(3) C'est encore ici un fait à noter par l'érudition moderne. Outre que l'on voit clairement que la *nota procellaris* est synonyme de *nota tremula,* on voit clairement aussi que les chantres français ne faisaient point usage du *trémolo,* au XIIIe siècle et peut-être dans la seconde moitié du XIIe. (Th. N.)

(4) Lambillotte : *Item quibus quidem.*

(5) Lambillotte et Coussemaker : *dictorum.*

(6) Lambillotte et Coussemaker : *enim* au lieu d'*igitur.*

(7) Voici la leçon du P. Lambillotte depuis les mots : *Solum igitur in dominicis* jusqu'à la fin du paragraphe : « *Solum enim in dominicis diebus modus quidem omnino idem quantum scilicet ad V notas speciales formaliter, commutatis tamen longis notis in semibreves, et semibrevibus in brevissimas necnon et communitatis* (sic) *temporibus modernorum in tempora antiquorum est tenendus.* » Outre quelques fautes de lecture qui doivent être relevées, il y a ici ce que l'on appelle UN BOURDON en typographie, et il faut avouer que le bourdon du P. Lambillotte est des mieux conditionnés..... (Th. N.).

ecclesiasticus quinque sunt (1) cantantibus necessaria.

nance par deux et même par plusieurs voix, cinq conditions sont nécessaires.

Primum est ut cantus cantandus diligenter simul ab omnibus prævideatur, et in ipsa qualitate sive quantitate harmonici temporis vel secundum antiquos, et etiam secundum modernos unanimiter conveniant.

1° Il faut que le chant à exécuter soit étudié d'avance et simultanément par tous les choristes, et que ceux-ci, sans exception, conviennent de la mesure du temps harmonique qu'ils donneront aux notes, soit d'après l'ancien système, soit d'après le moderne.

Secundum est ut quantumcumque sint omnes æqualiter boni cantores (2), unum tamen præcentorem et directorem sui constituant ad quem diligentissime attendant, et non aliud quam ipse, sive in notis, sive etiam in pausis dicant. Hoc enim est pulcherrimum.

2° Quel que soit le nombre des chantres, tous également capables (*supposons-le*), il faut cependant qu'ils mettent à leur tête un préchantre qui les dirige, en qui ils aient une très grande confiance, et qui, seul, les renseigne (sur la marche à suivre) au sujet des notes et aussi des pauses. Il en résultera un très bel ensemble.

Tertium est ut voces dissimiles in tali cantu non se misceant, cum non naturaliter, sed vulgariter loquendo, quædam voces sint pectoris, quædam gutturis, quædam vero sint ipsius capitis. Voces dicimus pectoris quæ formant notas in pectore; gutturis, quæ in gutture; capitis autem quæ formant notas in capite. Voces pectoris valent in gravibus; gutturis, in acutis; capitis autem, in superacutis (3); nam communiter grossæ et bassæ sunt pectoris; voces subtiles et altissimæ sunt capitis; voces vero inter has mediæ sunt ipsius gutturis. Nulla igitur ex his (4) alteri ligatur (5) in cantu, sed vox pectoris pectorali, gutturalis gutturali, capitis autem capitali.

3° Dans le chant, point de mélange de voix dissemblables. Pour parler non naturellement, mais vulgairement, disons que les voix se divisent en voix de poitrine, en voix gutturales et en voix de tête. Nous appelons les premières celles qui forment les notes dans la poitrine, — les secondes les produisent par le gosier, et les troisièmes, par la tête. Les voix de poitrine sont bonnes dans les notes graves, — les gutturales, dans les notes aiguës, — et celles de tête, dans les notes suraiguës; car, communément, les grosses voix basses sont de poitrine, les voix minces et très hautes sont de tête, et les voix moyennes entre les deux précédentes sont gutturales. Ces différentes voix ne doivent point s'unir entre elles (*pour former un chœur homophone*); il faut qu'elles soient toutes, ou de poitrine, ou de gosier, ou de tête.

Quoniam autem omnes voces vigorem consequuntur ex pectore, ideo (6) quarto necessarium est ut nunquam adeo cantus alte incipiatur, præcipue ab habentibus voces capitis, quin (7) ad minus unam notam cæteris bassiorem pro fundamento suæ vocis statuant in pectore, et nec nimis basse,

4° Toutes les voix tirent de la poitrine leur vigueur; il est donc nécessaire que les chantres, surtout ceux qui ont une voix de tête, ne commencent jamais une mélodie sur un diapason tellement élevé, qu'ils ne puissent émettre au moins une note de poitrine au-dessous de l'échelle vocale qui leur convient:

(1) Lambillotte : *sint*.
(2) Le même : *cantatores*.
(3) Lambillotte : *supra acutis*.
(4) Le même : *ex iis*.
(5) Le même : *uniatur*.
(6) Le même : *idcirco*.
(7) Le même : *quando*.

quod est ululare, nec nimis alte quod est clamare, sed mediocriter, quod est cantare (1), ita scilicet *ut non cantus voci, sed vox cantui ducatur* (2), semper incipiant; alias pulchræ notæ formari non possunt.

il faut toujours commencer le chant sur un ton ni trop bas, ni trop haut : chanter trop bas, c'est hurler, — chanter trop haut, c'est crier. La bonne méthode est de prendre un ton moyen, de telle sorte *que la voix soit conduite au chant, et non le chant à la voix*. Autrement, on ne produirait point des notes d'une belle sonorité.

Si quis autem plures pulchras notas scire desiderat, hoc pro regula teneat, ut nullius etiam rudissimi cantum despiciat, sed ad cantum omnem diligenter attendat, quia cum molaris rota discretum aliquando reddat stridorem ; ipsa (3) quid agat nesciens, impossibile est quod aliud rationale cupiens omnes suos actus in debitum finem dirigere, quin, aliquando saltem a casu et a fortuna debitam et pulchram notam faciat. Cumque sibi placentem notam audierit, ut ipsam in habitu habeat, diligenter retineat.

Si quelqu'un désire connaître plusieurs notes de belle sonorité, qu'il tienne ceci pour règle, à savoir de ne mépriser jamais l'exécution mélodique d'un chantre si grossier qu'il soit, mais qu'il fasse au contraire une diligente attention à tout (son) chant ; car, ainsi qu'une roue meulière laisse quelquefois entendre un son strident, ne sachant pas ce qu'elle fait, il lui est impossible de diriger rationnellement tous ses actes vers une fin légitime, et si elle produit au moins quelquefois le son d'une bonne et belle note, c'est par occasion et par hasard. Lors donc que l'on entendra (dans un chœur) un son agréable à l'oreille, on se le rappellera soigneusement, afin de prendre l'habitude (de l'émettre).

Præcipuum autem impedimentum faciendi pulchras notas est cordis tristitia, eo quod nulla nota valet nec valere potest, quæ non (4) procedit ex cordis hilaritate : propter quod melancholici pulchras quidem voces habere possunt, pulchre (5) vero cantare non possunt.

Le principal obstacle qui s'oppose à l'émission (vocale) des belles notes, c'est la tristesse du cœur, parce qu'aucune note n'a et ne peut avoir de valeur que celle qui procède d'un cœur joyeux : c'est pourquoi les mélancoliques peuvent, à la vérité, posséder de belles voix, mais chanter d'une manière agréable est pour eux chose impossible.

*
* *

Tel est le texte aussi bien déchiffré que possible du chapitre xxv de Jérôme de Moravie, et telle est aussi la traduction française que nous en avons faite, malgré les indéniables difficultés que ce texte présente à la bonne volonté de l'archéologie musicale contemporaine. En attendant que notre tâche soit mieux réussie par

(1) Lambillotte : *causare*.
(2) Nous sollicitons l'indulgence de nos lecteurs pour cette traduction mot à mot. (Th. N.)
(3) Lambillotte : *ipsam*.
(4) Lambillotte et Coussemaker : *vero*.
(5) Lambillotte : *plicæ*.

de plus habiles que nous, mettons sous les yeux de nos lecteurs l'appréciation formulée, de nos jours, au sujet des fameuses lignes qui viennent d'être citées et traduites *tant bien que mal...*

Commençons par reproduire l'opinion de M. Coussemaker.

« Ce qui concerne, dit-il, la valeur temporaire des notes dans « le chant grégorien pur, paraît avoir été en grande partie aban- « donné, pendant le moyen âge, à l'enseignement pratique et tra- « ditionnel (1): car aucun des écrivains sur la musique antérieure « au treizième siècle n'en parle d'une manière ni assez complète « ni assez détaillée pour qu'il soit possible d'en avoir une idée bien « nette, bien précise. Jérôme est le premier, à notre connaissance, « qui ait traité cette matière avec l'importance qu'elle comporte, « dans le chapitre xxv de son *Traité de Musique.* On y trouve « des renseignements abondants et détaillés sur la durée des notes « simples, liées et détachées; sur les groupes de notes liées et « détachées tant en montant qu'en descendant, selon les positions « qu'elles occupent dans les périodes musicales; à la fin, au milieu « ou au commencement d'une période complète ou incomplète. Ce « qu'il y a de plus remarquable, c'est que toutes ces modifications « n'y sont marquées par aucun signe sémiologique. Cette doctrine « de la durée des notes est ensuite complétée par celle non moins « importante des ornements usités dans le plain-chant au treizième « siècle. Ces ornements, qui ne sont plus indiqués par aucun « signe de notation, la plique exceptée, se composaient de la pli- « que, de la réverbération et de ses diverses espèces, des fleurs « longues, ouvertes et subites; du trille, appelé *nota procellaris.* « Jérôme de Moravie explique avec le plus grand soin dans quelles « circonstances et sur quelles notes se pratiquaient tous ces orne- « ments.

« Cet important chapitre, ajoute M. de Coussemaker, est à lui « seul un véritable traité sur le rhythme et l'ornementation du « chant ecclésiastique au moyen âge. Il serait impossible d'en faire « apprécier la valeur dans la faible et brève analyse que nous « pourrions en donner. Aussi ne l'essaierons-nous pas, dans la

(1) M. de Coussemaker met ici en note ces paroles de Guido d'Arezzo : *Sed hæc et hujusmodi melius colloquendo quam describendo monstrantur.* (Gerberti *Scriptores,* tome II, p. 16.)

« crainte de déflorer ce sujet, qui demande un travail spécial et « complet. Quand il sera connu dans toute son étendue et avec les « explications dont il a besoin d'être accompagné, alors, seule- « ment, on pourra avoir une idée des immenses ressources d'exé- « cution dont le plain-chant disposait au moyen âge pour émou- « voir ses auditeurs et faire pénétrer dans leur cœur les sentiments « les plus nobles et les plus élevés. Quand on connaîtra la prodi- « gieuse variété des rhythmes, les nombreux ornements dont le plain- « chant était pourvu, alors aussi on se figurera ce qu'il a pu être « pendant que ces traditions étaient en pleine vigueur et à leur « apogée. Le traité de Jérôme de Moravie nous révèle en grande « partie tous ces mystères. Quand on se transporte un instant par « l'idée au temps où tout cela existait dans son éclat, l'imagination « reste éblouie du degré de grandeur, de noblesse et de sublime « auquel avait atteint cet art véritablement divin (1). »

« Dans le chapitre dont parle [ici] M. de Coussemaker, — dit « à son tour l'abbé Raillard, — Jérôme de Moravie distingue six « sortes de notes : les longues, les plus longues, les très longues, « les brèves, les plus brèves et les très brèves. La longue est une « carrée à queue (¶); la brève est une carrée sans queue (▪); la « semibrève, une losange (♦). Il n'indique pas la forme des autres. « La très brève est la moitié de la plus brève, le tiers de la brève, « le dixième de la longue, le neuvième de la plus longue, et le « douzième de la très longue. »

L'abbé Raillard fait ici la question suivante : « Faut-il inter- « préter dans leur rigueur mathématique ces rapports de durées « attribuées aux différentes notes par le savant dominicain? »

Et il répond : « Cela n'est pas probable, et dans l'application, « cela ne serait pas praticable. Dans la notation des récitatifs de « la musique moderne, on emploie bien aussi des blanches, des « noires, des croches, des doubles-croches, etc., mais dans l'exécu- « tion, on ne donne pas rigoureusement à ces notes les valeurs « relatives qu'elles doivent avoir dans la musique mesurée. Il doit « en être de même pour les notes du chant grégorien : elles sont « plus ou moins longues, plus ou moins brèves, et il ne me semble

(1) Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, § II, chapitre VII, *Du Rhythme et de la valeur temporaire des notes dans le plain-chant*, pp. 123-124.

« pas qu'ils soit possible d'en donner une définition plus précise,
« par la raison que ce chant n'est pas partagé en mesures d'égale
« valeur, mais que son rhythme est aussi indéterminé que celui de
« nos récitatifs. Tout au plus faudrait-il en excepter un petit
« nombre d'hymnes, et peut-être aussi certaines proses, dans les-
« quelles le rhythme du chant correspond à celui des vers... »

Et l'abbé Raillard termine en disant que — « Dans le même
« chapitre, le savant et subtil musicographe (Jérôme de Moravie)
« distingue trois espèces d'ornements qui se rapportent au genre
« *pressus*, et qu'il désigne par le terme générique de *flos armonicus*.
« Il donne les noms spécifiques et les caractères distinctifs de
« chacun d'eux, et ses définitions s'accordent bien avec la notion
« que j'ai donnée de ce genre d'ornements. Ainsi, il compare le
« *flos armonicus* aux ondulations d'un cours d'eau, et c'est pour
« cela, dit-il, qu'on l'a appelé *procellaris* (1). »

Nous venons de citer M. de Coussemaker et l'abbé Raillard. On peut voir, par le texte complet du chapitre xxv de Jérôme de Moravie, si leurs appréciations sur le rhythme du plain-chant tel que l'enseigne le Dominicain, jettent un grand jour sur l'état de la question. M. de Coussemaker est fort élogieux, mais tout ce qu'il dit est on ne peut plus superficiel et n'aboutit à rien de pratique. C'est une pure phraséologie, pas autre chose : un gros volume, écrit en pareil style, ne nous apprendrait absolument rien sur la doctrine rhythmique enseignée par Jérôme de Moravie.

Quant à l'abbé Raillard, s'il est ici moins creux, il n'est guère pour nous plus instructif. Et puis, comment admettre que le Dominicain veut qu'on exécute en général le plain-chant à la façon des récitatifs de notre musique moderne, c'est-à-dire *sans mesure bien déterminée?* Jérôme de Moravie n'assigne-t-il pas positivement, au contraire, des mesures de notes *bien précises*, pour tel ou tel cas qu'il indique parfaitement *comme exceptions*, tandis que toutes les autres notes doivent être brèves? Il est évident aussi que les cinq exceptions n'avaient pour but, comme il le dit lui-même, que d'orner le chant et d'éviter l'ennui résultant de l'exécution de notes exclusivemant égales en valeur temporaire : « *Va-*

(1) L'abbé Raillard, *Explication des Neumes* (Paris, E. Repos, sans date, 1858, grand in-8° jésus, lithographié, chapitre xvii), *pp.* 81-84.

riatio modi fastidium tollit et ornatum inducit. » Toutefois, il faut bien retenir qu'en dehors de la règle générale établissant que toutes les notes sont brèves, la valeur temporaire des exceptions n'était point alors uniformément exécutée dans toutes les églises d'un même pays ni chez les différentes nations de l'Europe; bien plus, dans une seule et même église, il fallait tenir compte du plus ou moins d'habileté des chantres, de la nature des voix et du degré liturgique des offices.

La variété des rhythmes du plain-chant que nous révèle Jérôme de Moravie, offre sans doute matière à la composition d'un intéressant travail sur le rhythme du plain-chant aux XII[e] et XIII[e] siècles; mais on ne pourra jamais attribuer à cette variété une origine grégorienne, parce qu'elle est plutôt une adultération produite par l'orgueilleux engouement du nouvel art musical (*ars cantus mensurabilis*) qui, dès sa naissance même, tint en fort mince estime « LE PAUVRE PLAIN-CHANT...! » On permit cependant à celui-ci de se faire encore entendre sous la voûte du sanctuaire, à la condition toutefois qu'il se laisserait revêtir de quelques oripeaux de la nouvelle mesure musicale (1).

De l'enseignement du *Micrologue* de Guido d'Arezzo à celui du chapitre xxv de notre religieux morave, il y a loin, bien loin : il y a même un abîme.....

En supposant que l'on parvînt aujourd'hui à faire une exacte, complète et minutieuse application de la théorie exposée dans le traité de Jérôme de Moravie, moins obscure et moins vague que celle du moine Arétin, il faudrait bien se garder de conclure que l'on a retrouvé le vrai rhythme grégorien. Ce rhythme, ce n'est point au XIII[e] siècle qu'il faut aller le chercher. Et si, « PAR IMPOSSIBLE », la trouvaille se trouvait être authentique, il faudrait rejeter à l'instant même les travaux de l'abbé Gontier, de son propagateur Dom Pothier, de la Commission de Reims et Cambrai, de l'abbé Raillard, du P. Lambillotte, de l'abbé Hermesdorff, du docteur Thiéry, du vénérable chanoine J. Tardif, de Lemmens, etc.; pourquoi? parce que ces travaux sont tous

(1) N'avons-nous pas vu que Jérôme de Moravie commence son chapitre xxv par cette remarquable affirmation : *Cum modus cantandi « OMNEM » cantum ad musicam mensurabilem pertineat*, etc.

plus ou moins opposés à la doctrine de Jérôme de Moravie.

Et pourtant, chose bien étonnante, quelques-uns de ces savants invoquent, comme une autorité à l'appui de leurs dires, la doctrine du Dominicain! Ils ne connaissent point le texte complet de cette doctrine; ils n'en citent que quelques lignes *détachées, tronquées, altérées, mal traduites,* et ils écrivent avec assurance : « TEL EST L'ENSEIGNEMENT DE JÉRÔME DE MORAVIE! »

Ainsi, par exemple, la Commission de Reims et Cambrai dit, dans l'introduction de son *Graduale Romanum :* « Les auteurs qui ont parlé de la manière d'exécuter les neumes sont fort peu clairs. Un seul [*Jérôme de Moravie*], parlant de la série de quatre notes, dit :

« PRIMA LONGA, SECUNDA BREVIS, TERTIA SEMIBREVIS, QUARTA LONGA. »



Nos lecteurs peuvent juger par eux-mêmes si la Commission de Reims et Cambrai donne ici l'enseignement de Jérôme de Moravie d'une manière fidèle et complète; mais en supposant qu'il en fût ainsi, — ce qui n'est certainement pas, — nous demanderions pourquoi, dans le corps même de son Graduel, ladite Commission semble ne pas savoir à quoi s'en tenir, et imprime :



L'abbé Gontier nous donne, dans sa *Méthode raisonnée de Plain-Chant,* un exemple plus frappant encore de véritable inconséquence, — de reproduction complètement défigurée du texte latin, — et d'incroyable infidélité de traduction. Nous disons : 1° d'*inconséquence,* car la doctrine du Dominicain n'a rien à faire dans le système rhythmique de l'abbé Gontier; 2° de *reproduction* défigurée du texte latin de l'auteur, comme on peut s'en convaincre en lisant le chapitre XXV; et 3° de *traduction on ne peut plus infidèle,* car l'abbé Gontier applique à une série de quatre notes des-

(1) Édition in-12 de 1851, page VIII. — La notation du troisième exemple, que nous reproduisons ici, n'est pas exacte, si l'on s'en tient à la citation sur laquelle s'appuient les éditeurs rémo-cambraisiens. (Th. N.)

cendantes ce qui n'en vise que deux dans l'enseignement du Dominicain morave. Voici, au surplus, les paroles de M. le chanoine du Mans : « Nous trouvons dans Jérôme de Moravie, dit-il, quelques passages d'une grande obscurité sur la valeur des notes; peut-être même dans la citation que nous allons faire n'avons-nous pas saisi le sens de l'auteur; néanmoins nous admettons en principe la règle qui paraît ressortir de ces paroles : *Cum duæ notæ descendentes ad tonum et semitonium ligantur ut hic,* . *prima brevis est ut cæteræ :* Quand nous rencontrons deux *clivus* qui se suivent par degrés conjoints, les quatre notes doivent se faire brèves (1). »

On en conviendra : si Jérôme de Moravie est LE PREMIER qui ait traité de la rhythmique du plain-chant avec l'importance qu'elle mérite, son enseignement, demeuré stérile jusqu'à nos jours, ne promet point d'être le moindrement utile aux archéologues qui se consacrent à la restauration du *vrai* chant de saint Grégoire!

Et l'on fera bien, pensons-nous, de ne plus y chercher désormais ce qu'il ne contient pas.....

(1) Page 61. — L'abbé Gontier aurait dû prévenir ses lecteurs que, dans le passage en question, il s'agit de la mesure des « *pliques ligaturées descendantes* », et donner ce passage de la manière suivante :..... « *Cum duæ notæ descendentes tamen et non plus quam ad tonum et semitonium in ecclesiastico cantu ligantur, ut hic :* ...... *prima brevis est ut cæteræ, secunda longa; si tamen locum obtinet dictarum quinque notarum, alias brevis est ut cæteræ.* » — (Th. N.)

CHAPITRE XV.

ECHANTILLON DE « VRAIE MÉLODIE GRÉGORIENNE »,

D'après l'Archéologie musicale contemporaine.

Nous allons reproduire ici un morceau de chant Grégorien rétabli dans sa pureté primitive par la science moderne, d'après les anciens manuscrits neumatiques.

Ce morceau est le splendide graduel de la fête de l'Épiphanie : *Omnes de Saba venient.*

Nous en donnerons six versions, en suivant l'ordre chronologique de leur publication.

La première (n° 1) a paru en 1851 dans le *Graduale Romanum, cantu reviso juxta manuscripta vetustissima* (édition in-8° de la Commission rémo-cambraisienne, p. 92).

La seconde (n° 2) est fournie par le *Graduale Romanum* du P. Lambillotte (Paris, 1857, in-8°, p. 77).

La troisième (n° 3) se trouve dans le tome IV de l'*Histoire générale de la Musique*, par M. F. Fétis (Paris, Firmin-Didot, 1874, in-8°, pp. 289 et 290).

La quatrième (n° 4) est empruntée au *Graduale Romanum ad normam cantus sancti Gregorii,* publié à Trèves par M. l'abbé Michel Hermesdorff (1876, in-12, p. 86).

La cinquième (n° 5) est un « *don de joyeux avènement* » qui date de 1880, et que nous accorde M. l'abbé F. Raillard, vicaire de Saint-Thomas-d'Aquin à Paris, dans un livre qui a pour titre :

Chants de l'Église rétablis dans leur forme primitive (Paris, 1880, in-8° Jésus, p. 37).

La sixième enfin (n° 6) est la traduction en notation moderne de ce même graduel d'après le *Liber Gradualis* rédigé par Dom Pothier et imprimé en 1883 (Tournai, Desclée, Lefèvre et Cie, in-8°, p. 56). Cette traduction nous a été gracieusement offerte par un des plus fervents adeptes du docte Bénédictin (1).

Nous parangonons, « DE NOTRE MIEUX », ces six versions en un tableau synoptique, afin que l'on puisse plus facilement en constater la merveilleuse « *unité scientifique et musicale* ».

Et maintenant, citons, en prévenant bien nos lecteurs que nos citations vont être faites avec la plus rigoureuse exactitude. Ce parangonnage sera fort instructif; il en dira plus que toutes les dissertations imaginables.

1. O - - - - - - - - - - mnes de Sa - - -

2. O - - - - - - - - - - mnes de Sa - - -

3. O - - - - - - - - - - mnes de Sa - - -

4. O - - - - - - - - - - mnes de Sa - - -

5. O - - - - - - - - - - mnes de Sa - - -

All° Mod^to^ ♩ = 120

6. O - - - - - - - - - - mnes de Sa - - -

(1) Voir la notation et l'accompagnement de ce graduel, pp. 52 et 53 de l'ouvrage de M. l'abbé Lhoumeau intitulé : *De l'Harmonisation des Mélodies grégoriennes et du plain-chant en général* (Niort, Thibault-Aimé, 1884, in-8°).

1. ba ve - ni - ent, au - rum

2. ba ve - ni - ent, au - rum

3. ba ve - ni - ent, au - rum

4. (1) lc
ba ve - ni - ent, au - rum

5. ba ve - ni - ent, au - rum

6. ba ve - ni - ent, au - rum

1. et thus de - fe - ren - tes et lau-dem Do - mi - *no* an -

2. et thus de - fe - ren - tes et lau-dem Do - mi - *no* an -

3. et thus de - fe - ren - tes et lau-dem Do - mi - *no* an -

4. et thus de - fe - ren - tes et lau-dem Do - mi - *no* an -

5. et thus de - fe - ren - tes et lau-dem Do - mi - *ni* an -

6. et thus de - fe - ren - tes et lau-dem Do - mi - *no* an -

(1) Lettres de Romanus.

1. nun - - ti - an - tes.

2. nun - - ti - an - tes.

3. nun - - ti - an - tes.

4. (1) nun - - ti - an - tes.

5. tr nun - - ti - an - tes.

6. tr nun - - ti - an - tes.

1. ℣. Sur - ge

2. ℣. Sur - ge

3. ℣. Sur - ge

4. ℣. Sur - ge

5. f tr ℣. Sur - ge

6. *Poco animato.* *pp* *rall.* ℣. Sur - ge

(1) C'est probablement une note typographique retournée : *ut* au lieu de *la*. (Th. N.)

1. et il - lu - mi - na - - - - - - - - - - - - -

2. et il - lu - mi - na - - - - - - - - - - - - -

3. et il - lu - mi - na - - - - - - - - - - - - -

c m

4. et il - lu - mi - na - - - - - - - - - - - - -

f f

5. et il - lu - mi - na - - - - - - - - - - - - -

a tempo. *cresc en do.*

6. et il - lu - mi - na - - - - - - - - - - - - -

1. - - - - - re, Je - ru - sa-lem:

2. - - - - - re, Je - ru - sa-lem:

3. - - - - - re, Je-ru - sa - lem:

4. - - - - - re, Je - ru - sa - lem:

rf rf rf f

5. - - - - - re, Je - ru - sa - lem:

mf f

6. - - - - - re, Je - ru - sa - lem:

1. qu-ia glo - - ri - a Do - - - - - - mi - ni su -

2 qu-ia glo - - ri - a Do - - - - - - mi - ni su -

3. qu-ia glo - - ria Do - - - - - - mi - ni su -

4. qu-ia glo - - ri - a Do - - - - - - mi - ni su -

5. qu-ia glo - - ri - a Do - - - - mi - ni su - -

6. qu-ia glo - ri - a Do - - - - - mi - ni su -

1. per te or - ta est.

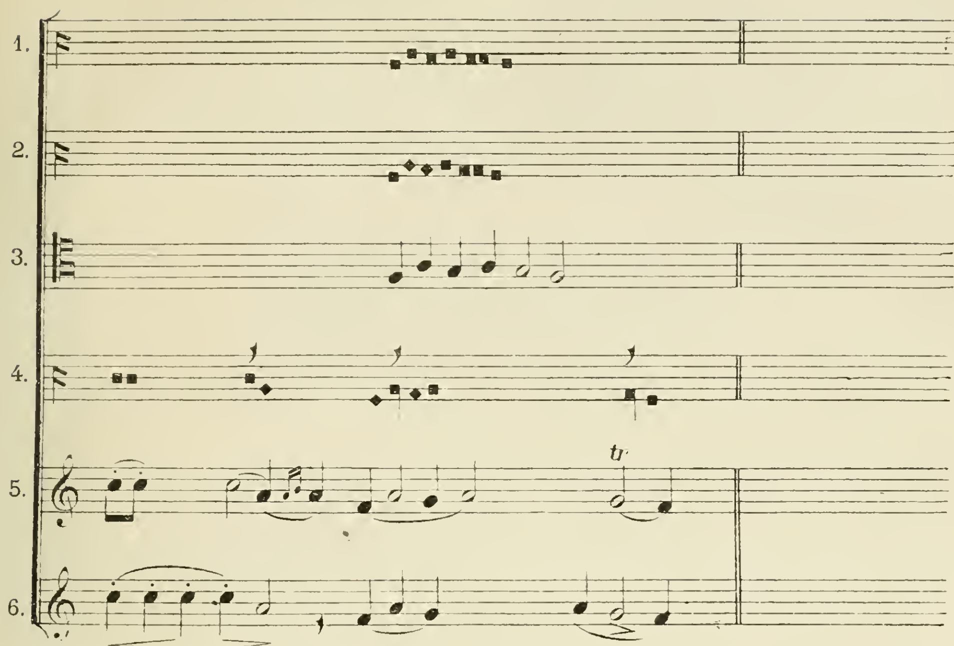
2. per te or - ta est.

3. per te or - ta est.

4. per te or - ta est.

5. *rf* *f* *tr* *rf* *rf*
per te or - ta est.

6. *rallent.* *dolce e poco più lento*
per te or - ta est.



On vient de lire, d'étudier et de comparer entre elles six restaurations musicales du graduel de l'Épiphanie. Ces restaurations n'ont pas été faites par de vulgaires archéologues, puisque leurs auteurs occupent les premiers rangs dans le monde de la science liturgico-musicale actuelle.

Nous le demandons : où est ici l'UNITÉ quant au nombre des notes qui composent le tissu mélodique du graduel *Omnes de Saba venient?*

Où se trouve l'UNITÉ obtenue par toutes les intonations de ce morceau?

Où voit-on surtout l'UNITÉ conquise, dans ces quelques lignes, quant à la grande et fameuse question du rhythme véritable des mélodies de saint Grégoire? Sous ce rapport, il n'y a de ressemblance que dans les versions n° 4 et n° 5, car si l'on retranche du n° 5 les passages singuliers qui s'y trouvent de successions chromatiques ou enharmonico-chromatiques traduisant (censément) le *quilisma* des neumes, on constate que, du moins pour la pièce de chant qui nous occupe, la version n° 5 transcrit purement et simplement en notation moderne, à très peu de choses près, la ver-

sion nº 4 QUI LUI EST ANTÉRIEURE DE QUATRE ANS.....

En définitive, notre tableau ne contient donc que cinq versions du graduel *Omnes de Saba venient*. Laquelle est la vraie? Laquelle est la pure? Laquelle est la Grégorienne incontestablement authentique?

Ami lecteur,

« DEVINE, SI TU PEUX,
« ET DIS-LE, SI TU L'OSES! »



PIÈCES JUSTIFICATIVES

Nº 1

Les *Études* qui suivent, ont paru en 1849 et 1850 dans la *Revue archéologique,* publiée à Paris par l'éditeur Leleux.

Elles débutent par une *Introduction* de quelques lignes et contiennent douze paragraphes que l'on peut considérer comme autant de chapitres dont voici les intitulés :

§ I. — De l'espèce de notation qui fait le sujet de ce travail.

§ II. — Coup d'œil sur les monuments qui nous ont conservé les notations anciennes.

§ III. — Des travaux qui ont été entrepris dans les temps modernes sur les notations primitives de l'Europe.

§ IV. — Les anciennes notations du moyen âge avaient-elles un nom propre? Quel était ce nom?

§ V. — Quelle est l'origine des neumes?

§ VI. — Quelles ont eté les principales phases historiques de la notation en neumes?

§ VII. — Récapitulation complémentaire du précédent paragraphe.

§ VIII. — Objections tirées des anciens contre la possibilité de déchiffrer les neumes.

§ IX. — Digression sur les mots *arsis* et *thesis*.

§ X. — Des ornements mélodiques et de leur notation dans l'ancienne musique de l'Europe. — Systèmes.

§§ XI. — Fin du paragraphe précédent. — Examen critique des monuments relatifs aux ornements de l'ancienne musique de l'Europe.

§§ XII. — Suite du § XI.

L'*Introduction* et les douze paragraphes précédents forment cinq articles, savoir :

Premier article. — Introduction et les § I à VI.
Deuxième article. — §§ VII et VIII.
Troisième article. — §§ IX et X.
Quatrième article. — §§ XI.
Cinquième article. — §§ XII.

Voici l'indication des volumes de la *Revue archéologique* où se trouve chacun de ces cinq articles :

Premier article (tome V, 2e partie, semestre du 15 octobre 1848 au 15 mars 1849, pages 701 à 720 inclusivement).

Deuxième article (tome VI, 1re partie, semestre du 15 avril au 15 septembre 1859, pages 101 à 114 inclusivement).

Troisième article (tome VI, 2e partie, semestre du 15 octobre 1849 au 15 mars 1850, pages 461 à 475 inclusivement).

Quatrième article (tome VI, 2e partie, semestre du 15 octobre 1849 au 15 mars 1850, pages 749 à 764 inclusivement).

Cinquième article (tome VII, 1re partie, semestre du 15 avril au 15 septembre 1850, pages 129 à 143 inclusivement).

Un éminent académicien, feu M. Ludovic Vitet, a consacré quarante-trois pages in-4° compactes à l'appréciation de ces articles, dans le *Journal des Savants* (Paris, imprimerie impériale, cahiers de novembre 1851, de janvier et février 1852).

Nous reproduisons les cinq articles de nos *Études* malheureusement inachevées, sans en rien retrancher, sans y rien ajouter non plus. Les lecteurs pourront, *de cette manière* et *en tenant compte des dates,* relever eux-mêmes les plagiats commis à notre grand préjudice dans des ouvrages où le luxe de la typographie forme le plus singulier contraste avec le « *sans-gêne peu honnête* » de leurs auteurs...

Toutes les fois que les articles en question renvoient à la *Biographie universelle des Musiciens* par M. Fétis, on voudra bien se rappeler qu'il ne peut s'agir que de la *première* édition de cet ouvrage, la deuxième n'ayant vu le jour que de 1873 à 1875.

A la suite de nos *Études,* nous donnons deux articles bibliographiques parus l'un en 1852, l'autre en 1866.; ils peuvent ajouter quelques éclaircissements à nos précédents écrits et, en quelque sorte, les compléter.

Et maintenant reproduisons notre travail de 1849 et de 1850 : ce n'est point sans quelque intérêt, pensons-nous, qu'on l'aura sous la main dans l'ouvrage que nous publions aujourd'hui.

Le voici donc :

N° I.

Runes, Notation d'Hucbald:—

Γ A B C | D E F G | a b c d | e f g aa | bb cc

Notæ graves, | Finales, | Superiores, | Excellentes.

N° II.

Spécimen.

Ostende nobis domine misericordiam
tu am et salutare
tu um
nobis da

(Manuscrit de l'abbaye de St-Gall.)

Scandicus et salicus, climacus, torculus, ancus,

Pentafonus, strophicus, gnomus, porrectus, oriscus,

Virgula, cefalicus, clinis, quilisma, podatus,

Pandula, pinnosa, guttralis, tramea, cenix,

Proslambanomenon, trigon, tetrardius, ygon,

Pentadiconque, trigonicus et franculus, orix,

Bisticus et gradicus, tragicon, diatnius, epon,

Ypodicus, centon, agradatus, atticus, ostus

Et pressus minor et maior. Non pluribus utor

Neumarum signis. Erras qui plura refingis.

ÉTUDES

SUR

LES ANCIENNES NOTATIONS MUSICALES DE L'EUROPE

PAR THÉODORE NISARD

« C'est en y pensant toujours que Newton parvint à saisir les lois immuables qui régissent l'univers. »
(M. de Saulcy, *Lettre sur le texte démotique du décret de Rosette.*)

« La traduction des neumes en notation moderne offre, selon nous, des difficultés telles, qu'on aura toujours la plus grande peine à les résoudre d'une manière complétement satisfaisante. »
(M. de Coussemaker.)

INTRODUCTION.

Les anciennes notations musicales de l'Europe sont, pour la science, un impénétrable mystère : moins heureuses que les hiéroglyphes, elles n'ont pas encore leur Champollion.

Pourquoi ne le dirais-je pas ici? Longtemps j'ai cru qu'il était impossible d'arriver actuellement à l'intelligence de ces notations; mais, depuis lors et au moment où je m'y attendais le moins, mes travaux ont abouti au résultat le plus heureux et le plus imprévu : j'ai découvert, du moins je le pense, la clef de ces énigmes qui semblaient, jusqu'ici, défier les efforts des musiciens archéologues.

J'ai annoncé ailleurs que cette découverte serait exposée complètement dans un *Mémoire* destiné à l'Institut. Je tiendrai parole, si Dieu m'accorde les loisirs nécessaires pour mener à bonne fin une entreprise aussi grande. En attendant, il est bon que je fasse connaître quelques-unes des difficultés qu'il m'a fallu vaincre : l'art y trouvera peut-être son profit, et j'espère même que mes paroles seront une espèce de garantie de la solidité de mes promesses.

C'est dans ce but que je vais présenter, sous la forme d'*Études,* une

analyse critique de ce qui a été fait jusqu'à présent sur la sémiologie musicale des premières époques de l'Europe chrétienne.

Je crois que ce préambule suffit; j'entre donc en matière.

§ I.

De l'espèce de notation qui fait le sujet de ce travail.

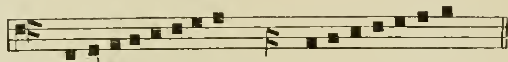
Il ne s'agira, dans les *Études* suivantes, que des origines de notre sémiologie musicale actuelle.

Les notations que j'exclus de mon travail, sont :

1° La notation alphabétique dont Boëce s'est servi, au Ve siècle, pour expliquer celle des Grecs (*De Musicâ,* lib. IV, cap. XIV). Les lettres *boëciennes* étaient au nombre de quinze, savoir :

a b c d e f g h i k l m n o p.

Elles correspondaient aux notes suivantes :



2° La notation vulgairement appelée *grégorienne,* offrant une échelle mélodique semblable à celle de Boëce, mais impliquant l'idée de l'octave et représentée de cette manière :

A B C D E F G a b c d e f g aa.

Guy d'Arezzo dit, au commencement du XIe siècle, que les *modernes* avaient fait précéder d'un Γ la première lettre de cette échelle : « In primis ponatur Γ græcum à modernis adjunctum. » (*Microlog.,* cap. II.)

Le même auteur représentait par vingt et une lettres l'échelle générale des sons, tandis que saint Odon, abbé de Cluny, qui vivait à la même époque, n'en admettait que seize. (*Notice bibliogr. sur Guy d'Arezzo,* par M. Bottée de Toulmon, brochure in-8°.)

3° La notation d'Hucbald, moine du diocèse de Tournay, au commencement du Xe siècle. Elle était composée de dix-huit caractères que je crois *runiques*. L'échelle musicale de ce religieux avait donc trois notes de plus que celle de Boëce; l'une de ces trois notes, s'ajoutant au grave, formait un *sol* comme le gamma dont parle Guy d'Arezzo, et les deux autres se rejetaient à l'aigu.

Les lettres d'Hucbald étaient basées, par la disposition de leur forme calligraphique, sur le principe du *tétrachorde* grec. (Voy. le *Mémoire sur Hucbald,* par M. de Coussemaker, Paris, in-4°, 1841; Forkel, *All-*

gemeine Geschichte der Musik, Leipsik, in-4°, 1788, t. I, p. 343; Gerbert, *Scriptores eccles. de Musicâ,* t. I, pp. 103-229 et 253.) [Voy. le n° 1 de la planche qui se trouve en tête des présentes *Études.*]

4° La notation d'Hermann, surnommé *Contract,* mort vers 1055. Dans ce système :

E signifiait unisson;
S — seconde mineure ou demi-ton;
T — seconde majeure ou ton;
TS — tierce mineure ou ton et demi;
TT — tierce majeure ou deux tons;
D — *diatessaron* ou quarte;
Δ — *diapente* ou quinte;
ΔS — sixte mineure;
ΔS — sixte majeure;
ΔD — octave.

Les lettres précédentes, sans *points,* indiquaient des intervalles ascendants; avec *points,* des intervalles *descendants.* (Gerbert, *Scriptores,* t. II, pp. 149 et 259.)

Toutes ces notations et quelques autres du même genre que je pourrais citer encore, n'offrent pas la moindre difficulté de lecture. L'influence qu'elles ont exercée sur la sémiologie de l'art actuel se réduit à fort peu de chose, puisqu'on leur doit uniquement la formation de nos *clefs* musicales. (Voyez, entre autres, le *Mémoire* de M. de Coussemaker.)

En général, les notations précédentes offrent les phénomènes historiques que voici :

I. Celle de Boëce nous a été conservée dans deux ou trois monuments. L'office propre de saint Thuriave, écrit au IXe siècle, et l'antiphonaire de Montpellier, découvert récemment par M. Danjou, sont notés dans ce système. Les lettres boëciennes y servent de contrôle à une autre notation que je définirai plus loin et qui lui est superposée.

II. Les lettres, dites *grégoriennes,* se rencontrent en foule dans tous les traités didactiques du moyen âge. Les exemples de musique y sont presque toujours écrits avec ces lettres.

III. La notation d'Hucbald ne paraît pas être sortie de l'école de cet habile musicien. Sans les ouvrages de l'inventeur et une citation d'Hermann Contract, nous n'en posséderions aucun monument.

IV. Les signes alphabétiques d'Hermann Contract lui-même ont eu fort peu de partisans : Jean Cotton, musicographe du XIe siècle, est le seul qui en ait parlé. (*Joannis Cottonis musica,* cap. XXI, apud Gerberti *Scriptores,* t. II, p. 259.)

Mais, en revanche, les bibliothèques publiques de l'Europe sont remplies de manuscrits précieux qui ont vu le jour du VIIe au XIIIe siècle, et dans lesquels on trouve une notation d'une physionomie fort étrange. A l'aspect des signes qui la composent, on est frappé d'étonnement et l'on se perd en conjectures. Ce sont des points, des crochets, des traits penchés ou perpendiculaires, des flexures calligraphiques qui semblent se trouver pêle-mêle et sans ordre au-dessus d'un texte. Or, ces points sont devenus des losanges ou des rhomboïdes; les traits ont pris plus tard la forme de notes carrées avec queues; les crochets et les flexures ont fait place aux ligatures musicales du moyen âge. Ainsi transformés peu à peu, ces éléments sémiologiques ont produit la notation définitive du plain-chant; celle-ci a donné naissance d'abord à la notation noire de la musique mesurée, puis à la notation blanche, et enfin à celle qui est en usage aujourd'hui [Voy. planche, nº 2.]

On concevra sans peine le haut intérêt qui se rattache à l'étude de ces notations, considérées depuis les temps les plus anciens jusqu'à l'époque où elles se bifurquent en deux systèmes parfaitement intelligibles : celui du plain-chant actuel, et la notation noire de la musique proprement dite.

Il ne peut plus maintenant y avoir de doute sur l'objet immédiat de cet article : j'aurai uniquement en vue l'écriture musicale non alphabétique qui a eu cours en Europe jusqu'à l'établissement des deux systèmes dont il vient d'être fait mention. C'est même dans ce sens restreint qu'il faut comprendre l'expression des *notations anciennes,* que je vais souvent employer sans aucun déterminatif.

§ II.

Coup d'œil sur les monuments qui nous ont conservé les notations anciennes.

Ces monuments se divisent en trois classes :

La première est d'une richesse prodigieuse : elle renferme tous les manuscrits liturgiques, tels qu'antiphonaires, graduels, rituels, responsaires, pontificaux, missels, hymnaires, psautiers, etc.

La seconde se compose des monuments de musique mondaine; ceux-ci sont excessivement peu nombreux et se trouvent dans deux manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris, sous les numéros 1118 et 1154 de l'ancien fonds latin. Ces manuscrits nous offrent un chant guerrier composé en latin par Angelbert sur la bataille de Fontenai, l'an 842, — une lamentation sur la mort de Charles-le-Chauve, — les complaintes de l'abbé Hugues et de Lazare, et plusieurs chansons fort curieuses; l'écriture et la notation de ces morceaux appartiennent aux

IXe et Xe siècles. (Fétis, *Biographie des musiciens,* t. I, pp. CLXXIV et CLXXV.)

La troisième classe ne contient qu'un tableau didactique, expressément composé, au moyen âge, pour l'explication des signes de l'écriture musicale. On possède deux versions de ce tableau, l'une écrite au Xe siècle, l'autre au XIIIe. Le fac similé de la première version a été publié par Gerbert (*De Cantu,* t. II. pl. x, n° 2), et reproduit par Forkel et M. de Coussemaker (*Allg. Gesch. der Musik,* t. II, pl. III, fig. 9; — *Mém. sur Hucbald,* pl. XII). [Voy. planche.] La seconde version a été éditée pour la première fois par M. Danjou (*Revue de musique religieuse,* année 1847), mais d'une manière fort inexacte. En effet, au lieu de copier scrupuleusement le manuscrit n° 1346, fonds palatin de la Bibliothèque du Vatican, M. Danjou s'est ingénié à le faire servir de base à un système qui est faux, à l'augmenter et à l'accompagner d'explications inacceptables. Il m'est impossible d'entrer ici dans les détails qui prouveraient évidemment le tort de cet écrivain; tout cela sera soigneusement établi dans le *Mémoire* que je prépare pour l'Institut. Aujourd'hui, je n'ai qu'un seul but en appréciant ainsi le travail de M. Danjou : c'est de mettre les érudits en garde contre toute tendance conjecturale dans une matière aussi grave.

Quoi qu'il en soit, les deux tableaux ne s'accordent ni sur le nombre des signes, ni sur leurs noms. Il ne pouvait en être autrement : la notation, en se modifiant d'âge en âge, a subi des changements considérables qui échappent à celui qui n'a pas étudié la marche générale de l'art.

Si l'espace me le permettait, je donnerais la liste des principaux monuments de la première classe, avec l'indication des bibliothèques publiques et particulières où ils se trouvent. Mais comme ce travail exigerait à lui seul plusieurs articles fort étendus, je suis forcé de renvoyer le lecteur aux *Origines du plain-chant,* travail que M. Fétis a publié dans la *Revue* de M. Danjou (année 1846, pp. 85-94). On y rencontre de nombreux renseignements bibliographiques qui sont cependant loin d'être toujours complets ou toujours exacts.

Je finirai cette *Étude* par une remarque importante. La notation des manuscrits liturgiques ayant été pendant longtemps parfaitement conforme à celle de la musique profane, c'est à cette source qu'il faut puiser de préférence pour arriver à un résultat certain. Avec les monuments de la liturgie, le contrôle et la vérification peuvent s'opérer sur des milliers de versions qui reproduisent, à travers les siècles, le même texte et la même mélodie. Il est vrai que ce texte et cette mélodie, loin d'être identiques dans la forme, ne sont pas toujours semblables dans le fond; mais malgré cela on y découvre une foule de passages d'une ressemblance complète : grâce à eux, l'érudit peut procéder du connu à l'inconnu.

§ III.

Des travaux qui ont été entrepris dans les temps modernes sur les notations primitives de l'Europe.

Le savant Michel Prætorius est le plus ancien auteur connu qui se soit occupé de cette partie de l'art musical ; il publia, en 1614, dans son *Syntagma musicum,* quelques exemples de nos vieilles notations, en déclarant toutefois qu'il est impossible de les traduire.

Dom Jumilhac, dans son fameux ouvrage sur *La Science et la Pratique du Plain-Chant* (in-4°, Paris, 1673), se contenta pareillement de donner plusieurs spécimens curieux de ces notations, mais sans essayer de les expliquer.

Le premier qui ait tenté cette tâche difficile fut Jean-André Jusow, dans une thèse qu'il soutint à l'université de Helmstadt, et qui parut sous ce titre : *De cantoribus ecclesiæ veteris et novi Testamenti* (1708). On y chercherait en vain l'ombre d'une explication sérieuse.

Nicolas Staphorst ne fut pas plus heureux dans le troisième volume de son *Histoire de Hambourg.*

Vers le milieu du XVIIIe siècle, un archiviste éminent de l'Allemagne, Jean-Ludolf Walther, fit graver un livre qui est devenu fort rare, et qui a pour titre : *Lexicon diplomaticon cum præfatione Joannis Davidis Koeleri* (Gottingæ, in-fol., 1745-47). On y remarque l'explication de quelques signes de la notation musicale des XIe, XIIe, XIIIe et XIVe siècles. La Bibliothèque nationale de Paris possède un exemplaire de ce précieux lexique (in-fol. Z 201, 4) ; mais ce qui a rapport à la notation en a été enlevé. Quelque regrettable que soit cette perte, elle n'est pas heureusement irréparable, car tout ce que Walther a publié sur la notation se trouve dans le tome deuxième de l'*Allgemeine Geschichte der Musik* de Forkel (p. 348 et planches 1-5), et dans l'ouvrage des Hawkins (*A general History of Music,* t. III, pp. 43-53). La reproduction de Forkel est préférable sous tous les rapports. Si j'insiste sur ces détails, c'est que Walther, malgré ses énormes erreurs ou ses traductions arbitraires, offre quelques traits de lumière qui ne doivent pas être négligés par les archéologues.

Plus tard, c'est-à-dire en 1757, le P. Jean-Baptiste Martini, franciscain de Bologne, essaya d'expliquer deux ou trois passages d'anciennes notations. Homme d'un prodigieux savoir, nul plus que lui ne connaissait les monuments de la musique du moyen âge. Walther avait entrevu la division des signes de l'ancienne écriture musicale en deux

classes : les signes simples ou notes isolées, et les signes composés ou ligatures. Martini fit faire un nouveau pas à la science, en donnant la traduction, non pas de quelques signes sans contexte, mais de fragments véritables où l'œil aperçoit une idée d'ensemble, et qui permettent le contrôle de la comparaison. Les essais du docte Franciscain sont d'ailleurs assez heureux. On les trouvera dans le premier volume de sa *Storia della Musica* (p. 184). Seulement, il est à regretter que Martini n'ait point osé aborder l'ancienne notation sans portée musicale, la seule qui offre une lecture difficile.

Cependant, personne n'avait encore songé à établir l'explication des notations primitives de l'Europe sur des principes méthodiques et réels. Cette initiative appartient à M. Fétis, auteur de nombreux ouvrages et directeur du Conservatoire de musique de Bruxelles depuis 1832. Il y a quarante ans que ce savant homme s'occupe des origines de la sémiologie musicale de l'Europe, *objet d'effroi,* dit-il, *pour tous ceux qui ont essayé de se livrer à son étude.* (Revue de M. Danjou, année 1845, p. 278.) Mais a-t-il réussi? ses longs travaux ont-ils enfin créé la science des anciennes notations? Je ne le crois pas; j'affirme même que les efforts de M. Fétis, si persévérants qu'il aient été, ont peu produit dans le sens positif de l'expression. Je l'ai prouvé ailleurs (1), et je n'ai point à revenir ici sur ce jugement. La suite de mes travaux montrera, je l'espère, que mon honorable antagoniste a fourvoyé complètement l'érudition dans tout ce qui a rapport aux vieilles sémiologies musicales de l'Europe. Il faut que je sois bien sûr de mon fait, on en conviendra, pour engager mon avenir au triomphe de cette thèse périlleuse, lorsque rien ne m'y oblige.

Quoi qu'il en soit, il restera toujours à M. Fétis l'honneur d'avoir ravivé, de nos jours, l'importante question des notations anciennes, et de lui avoir même donné des proportions qu'elle n'aurait peut-être pas sans lui.

Voici ce que le docte écrivain a publié sur cette matière :

1° *Notation de la musique au moyen âge,* dans le premier volume de la *Biographie universelle des Musiciens* (pp. CLX-CLXVI);

2° *Préface historique* d'une dissertation *inédite* sur les notations musicales du moyen âge (*Revue* de M. Danjou, année 1845, pp. 266-279);

3° *Sur la notation musicale dont s'est servi saint Grégoire-le-Grand pour le chant de son Antiphonaire* (Gazette musicale, année 1844, pp. 205-208, 213-216, 221-223);

4° La traduction de deux morceaux liturgiques, l'un du Xe, l'autre du XIIe siècle (*Revue* de M. Danjou, année 1846, pp. 225-237);

(1) *Revue du monde catholique*, année 1847, *Études sur la musique religieuse,* articles 1, 2 et 3.

5° La traduction d'un mystère du XI[e] siècle, *le Chant des Vierges folles* (*Ibid.*, année 1847, p. 329).

L'influence exercée par M. Fétis sur ces sortes d'études nous a valu plusieurs écrits ou plusieurs tentatives que je ne veux pas oublier. Je citerai, entre autres, l'*Histoire de la musique de l'Europe occidentale*, en allemand, par M. Kiesewetter, de Vienne, amateur très distingué qui consacre sa fortune à recueillir les monuments les plus précieux de son art, — la belle collection de *fac similés* des anciennes notations, malheureusement *inédite*, formée par M. Bottée de Toulmon, savant directeur de la Bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris (1), — et le *Mémoire sur Hucbald*, par M. de Coussemaker, dans lequel on trouve beaucoup de spécimens fort intéressants de notre antique sémiologie musicale.

Les derniers travaux que je viens d'indiquer révèlent un phénomène en harmonie avec les tendances scientifiques de notre époque : les archéologues musiciens ont enfin compris qu'il faut, pour l'étude des anciennes notations, des recueils semblables à ceux qui ont été publiés sur les monuments littéraires de la vieille Égypte, par Champollion, Thomas Young, Lepsius, Prisse d'Avennes et le *Musée britannique*. Mais des entreprises de ce genre sont trop considérables et trop coûteuses, pour qu'elles puissent se passer du secours d'un gouvernement ami des beaux-arts.

§ IV.

Les anciennes notations du moyen âge avaient-elles un nom propre? Quel était ce nom?

Du Cange a dit, dans son *Glossaire*, que le moyen âge donnait le nom de *neumes* aux notes musicales, et qu'ainsi *neumer* était, à cette époque, synonyme de *noter : Pneumæ in musica dicuntur notæ, quas musicales dicimus : unde* neumare *est notas verbis musice decantandis superaddere* (t. V, p. 589).

Or, cette assertion de Du Cange a donné lieu à des dissentiments assez graves parmi les musiciens modernes.

MM. Kiesewetter, Bottée de Toulmon et de Coussemaker ont adopté purement et simplement l'opinion du célèbre lexicographe français.

M. Fétis, ici comme en beaucoup d'autres circonstances, a varié dans sa doctrine. Il a d'abord rejeté formellement l'expression de *neumes* appliquée à l'ancienne notation de l'Europe (*Gazette musicale*, 1844,

(1) M. Bottée de Toulmon en a fait paraître quelques-uns dans son *Mémoire* sur les monuments qui doivent servir à l'histoire musicale du moyen âge. La nouvelle édition de la *Science du Plain-Chant*, par Dom Jumilhac, a reproduit cinq de ces *fac similés*.

p. 215; *Revue* de M. Danjou, 1845, p. 271). Et la raison qu'il en donne, c'est une définition de Gafori, didacticien, mort en 1522 : — « Neuma, dit « Gafori, est vocum seu notularum unicâ respiratione congruè pronun- « ciandarum aggregatio. » Donc ajoute M. Fétis, la définition de Du Cange est inadmissible.

En 1846, cet écrivain donne l'épithète de *neumes* aux signes qui représentaient, au moyen âge, les ligatures ou réunions de plusieurs notes (*Revue* de M. Danjou, année 1846, pp. 86-87) (1). Sur quoi se base ce revirement partiel de doctrine? M. Fétis ne le dit nulle part; mais il est évident que la preuve de cette assertion se trouve dans un passage de Guillaume de Podio, prêtre espagnol, qui fit paraître à Valence, en 1495, un ouvrage très rare aujourd'hui, sous le titre de *Commentarium musices*. Cet auteur est le seul que je connaisse qui soit favorable à M. Fétis; il dit positivement : — *Notularum autem ligatarum acervos* neumam *musici appellare consueverunt* (lib. V, cap. xxxv, p. 46, *apud* Martini, *Storia della Mus.*, t. I, p. 380).

Comme on le voit, M. Fétis ne s'appuie ou ne peut s'appuyer que sur des autorités du XV[e] et du XVI[e] siècle. Ceci n'est pas rationnel, car les définitions ont toujours pour but, dans les ouvrages pratiques, de déterminer le sens des mots à l'époque où l'écrivain les donne. L'expression de *neumes* a non seulement changé de valeur, mais elle a même offert, pendant plusieurs siècles, des significations différentes et parallèles. Lichtenthal a exposé en quelques mots ces significations fort diverses dans son *Dizionario di Musica* (t. I, p. 65); Jean-Baptiste Martini (*loco citato,* pp. 379-380) et Du Cange (*Glossarium,* t. V, pp. 587-590) les ont mises en relief par une foule de citations curieuses auxquelles je renvoie, parce qu'on les chercherait vainement ailleurs. Mon but unique est de prouver ici, par des monuments auxquels personne n'a songé, la valeur intime du mot *neumes* considéré dans ses rapports avec les anciennes notations.

Or, je trouve, dans le *Prologue* rhythmé de l'*Antiphonaire* du célèbre moine Guy d'Arezzo, ces deux vers excessivement importants :

« Solis litteris notare optimum probavimus,
« Causa vero breviandi neumæ solent fieri. »

Ainsi, au commencement du XI[e] siècle, époque où vivait Guy d'Arezzo, la notation musicale par lettres était regardée comme excellente; mais

(1) « M. Fétis, après avoir soutenu que le mot *neume* ne s'appliquait pas aux signes de notation *, a admis plus tard **, que les groupes de sons étaient désignés ainsi (Coussem, *Hist. de l'harmonie au moyen âge*, p. 152.)

* *Gazette musicale de Paris,* année 1844, p. 215.

** *Bulletin de la classe des beaux-arts*, de l'Acad. roy. de Bruxelles, année 1847, p. 122.

on avait coutume d'employer la notation par neumes, parce qu'elle était abréviative.

Suivant le même auteur, *neumer* était synonyme de *noter* (*Prologue* en prose de l'*Antiphonaire,* chap. 1er).

Et ailleurs il laisse échapper cette phrase, qui complète sa pensée : « Aliquando una syllaba unam vel plures habet neumas, aliquando una « neuma plures dividitur in syllabas. » (*Microl.*, chap. xv.)

Donc, en dernière analyse, le neume de notation n'était pas une ligature, puisqu'il pouvait fournir un chant à plusieurs syllabes, et que je défie M. Fétis de me montrer, dans aucun manuscrit, plusieurs syllabes qui appartiennent à une seule ligature neumatique; donc, le neume n'était pas non plus synonyme d'une note unique, par la raison toute simple qu'une seule note ne peut point s'appliquer à plusieurs syllabes du texte : et ici Du Cange et ses partisans n'ont pas été assez explicites; donc, le neume était incontestablement une réunion d'un certain nombre de signes placés tantôt sur une seule syllabe, tantôt sur plusieurs.

D'après cette dernière définition, qui est la seule vraie, un morceau de musique pouvait, à la rigueur, ne contenir qu'un seul neume.

Mais si le neume était une partie du chant et un membre de phrase mélodique, il avait à son tour des éléments constitutifs.

Quels étaient ces éléments? comment se nommaient-ils?

On les appelait *puncti,* points : « Quid est neoma? neoma sunt puncti. « Quanti puncti faciunt unam neomam? duo, vel tres, vel quinque, etc. » (Manuscrit du XI[e] siècle, archives du Mont-Cassin, n° 439, cité par M. Danjou, *Revue,* année 1847, p. 261.) Dans le système des neumes, le *point* était donc l'expression calligraphique de chaque *son,* de chaque *voix,* de chaque *souffle;* c'était, à proprement parler et contrairement à l'opinion de Du Cange, la *note* des modernes, et c'est de là qu'est venu le mot *contrepoint,* qui s'est maintenu dans le vocabulaire musical.

Les points neumatiques se divisaient en deux catégories générales : les points simples ou n'exprimant qu'une note, et les points composés ou exprimant plusieurs notes.

Les points composés se subdivisaient, *selon moi :* 1° en ligatures proprement dites : les points y sont reliés entre eux par une liaison calligraphique; 2° en ligatures de position : les points y sont détachés et ne forment des groupes qu'en vertu d'une certaine position relative d'abaissement et de hauteur; 3° en ligatures mixtes, grâce à la combinaison des ligatures précédentes.

Les points simples ou isolés s'appelaient *punctus, virgula, pressus minor, pressus major,* etc.

Les ligatures avaient des noms fort singuliers, tels que *scandicus, salicus, climacus, torculus, porrectus, podatus, clinis,* et beaucoup d'autres qui ont varié selon les époques.

Le savant Gerbert assure qu'il était parvenu, après d'immenses recherches (*ingenti studio*), à expliquer ces noms étranges; mais un incendie ayant dévoré les documents qu'il avait amassés sur cette difficile matière, il ne se sentit point la force de se remettre à l'œuvre (*De Cantu et Musicâ*, t. II, p. 60). J'espère réparer bientôt cette regrettable lacune, et démontrer jusqu'à l'évidence la loi mystérieuse qui réglait sûrement les intonations neumatiques, avant l'invention de la portée musicale.

§ V.

Quelle est l'origine des *neumes*?

J'aborde ici une question de la plus haute gravité, et qui intéresse non seulement la musique, mais encore la paléographie.

M. Fétis est le seul écrivain qui ait essayé d'y répondre. Avant de le réfuter, je vais faire connaître au lecteur le sentiment de ce savant homme.

Il part de la division générale des signes neumatiques, la seule qu'il ait connue. Après avoir constaté que les signes simples et les signes ligaturés sont les deux principes fondamentaux des anciennes notations, il ajoute : « Le premier de ces principes appartient à l'Occident, l'autre paraît avoir passé de l'Orient dans le Nord, à une époque très antérieure à celle de l'invasion des peuples septentrionaux dans l'Europe méridionale. » (*Biographie*, tome I, p. CLXIII.)

Dire exactement sur quoi repose cette double assertion de M. Fétis, serait une tentative d'autant plus difficile qu'elle embarrasserait probablement M. Fétis lui-même. Cet écrivain a cru reconnaître, dans les notations primitives de l'Europe, *les signes des anciens alphabets septentrionaux* (*Gazette musicale*, année 1844, p. 214), et ceux des caractères démotiques (*Biographie*, t. I, pp. LXIX-LXXIII). Or, il est impossible, avec la meilleure volonté du monde, d'y voir rien qui ressemble aux lettres runiques ou égyptiennes. Et cette impossibilité devient un axiome géométrique, quand on sait que le *point* servait de base à toute notre ancienne écriture musicale. S'agissait-il d'exprimer une seule note? un simple *point* ou un *signe équivalent* désignait cette note. Voulait-on représenter un groupe de plusieurs sons liés? Le signe calligraphique contenait autant de *points* qu'il y avait de sons groupés, et, dans les ligatures proprement dites, ces points étaient reliés entre eux par des traits de plume. Ajoutez à cet important aperçu, que les points *reliés* forment de véritables figures qu'il est facile de confondre avec des lettres alphabétiques, et l'on aura la cause de l'erreur de M. Fétis.

Je suis intimement persuadé que cette courte réfutation du système de l'érudit écrivain, sur l'origine des neumes, est désormais un fait acquis à la science.

Mais, me dira-t-on, d'où viennent donc les *neumes,* d'où viennent les signes qui les constituent? Qu'est-ce qui a pu donner naissance à l'antique écriture musicale de nos pères?

Je vais essayer de le dire.

Et d'abord, j'ai besoin de rappeler ici que les neumes étaient une *notation abrégée :*

> « Causa vero breviandi neumæ solent fieri. »

En second lieu, la nature abréviative des neumes a valu le nom de *note* à chaque signe de l'écriture musicale, en vertu du principe qui faisait appeler *nota* toute manière d'abréger l'écriture ordinaire. C'est dans ce sens que le poète Prudence a dit, au IVe siècle, en faisant l'éloge du martyr saint Cassien :

> « Præfuerat studiis puerilibus, et grege multo
> « Septus, magister litterarum sederat,
> « Verba *notis brevibus* comprendere multa peritus,
> « Raptimque punctis dicta præpetibus sequi. »

C'est dans ce sens encore que l'on dit *notes tironiennes* (notæ tironiani), parce que Tullius Tiro, affranchi de Cicéron, passe pour avoir fait de nombreuses additions aux onze cents *notes* ou signes tachygraphiques d'Ennius, et surtout pour avoir indiqué, le premier, la méthode la plus convenable de recueillir rapidement, avec ces signes, les discours publics.

Mais ce qui achève de démontrer une irrécusable identité d'origine entre les *notes* musicales et les *notes* calligraphiques ordinaires, c'est la fameuse expression *punctis præpetibus* dont se sert Prudence dans son éloge de saint Cassien, expression qui montre que l'idée du *point* servait de base à quelques systèmes de la tachygraphie primitive de l'Europe, et qui s'harmonise parfaitement avec le principe fondamental des neumes.

Or, s'il est démontré, en paléographie, que la première pensée des notes abréviatives d'écriture est due à Xénophon, disciple de Socrate, il n'en est pas moins certain qu'Ennius et surtout Tiro en ont fait surgir un art vraiment romain. Au commencement du IIIe siècle, la méthode des *notes* possédait cinq mille signes d'un usage très répandu dans l'Occident. On enseignait ce genre de calligraphie cursive dans les écoles publiques, et les évêques, disent les Bénédictins, avaient à leur service des écrivains habiles en tachygraphie. Sur quoi se fonderait-on,

je le demande, pour exclure du système général de cette tachygraphie l'écriture abrégée de l'ancienne musique de l'Europe? Pourquoi recourir aux alphabets runiques et égyptiens, tandis que Rome nous offre un monument littéraire qui lui appartient, et dans lequel on trouve deux mots essentiels à la sémiologie musicale : celui de *note* et celui de *point?* Pourquoi invoquer enfin des origines qui n'expliquent rien, qui ne mènent à rien, que rien ne justifie, lorsqu'on a, dans l'histoire, un fait qui explique tout, les expressions comme les choses, la technologie comme la nature intime de l'art?

Il serait injuste de m'objecter le silence gardé, sur ce point, par les érudits; de ce que les paléographes dom Mabillon, dom Tassin, dom Toustain, dom Carpentier, Kopp et Natalis de Wailly n'ont pas soupçonné d'analogie entre l'écriture des neumes et la tachygraphie des anciens, que peut-on légitimement en conclure contre ma découverte, sinon que ces savants hommes avaient parfaitement raison, quand ils ont déclaré d'une manière positive que leurs immenses travaux, sur cette partie de la science, en révélaient à peine les premiers rudiments?

Je passe aux conséquences de ma découverte, et l'on va reconnaître qu'elles ne sont pas sans valeur.

1° Les neumes doivent leur origine à l'Occident seul.

2° Les barbares n'ont pas pu importer dans nos contrées l'écriture des anciennes notations de l'Europe, puisque cette écriture repose sur un principe d'abréviation qui était connu, en Occident, bien avant leur invasion.

3° La division des notations anciennes en *lombarde* et en *saxonne,* imaginée par M. Fétis, est donc inadmissible.

4° Saint Grégoire a pu noter en neumes son fameux antiphonaire. Les difficultés historiques soulevées par M. Fétis contre cette possibilité, n'ont donc rien de valable : les Lombards n'avaient pas de sémiologie musicale à enseigner à l'illustre pontife, et par conséquent il est fort inexact de dire que leurs conquêtes en Italie ne leur avaient pas permis d'y propager cet enseignement, à l'époque de la réforme du chant religieux par saint Grégoire.

5° Il y a plus : saint Grégoire a réellement employé les signes neumatiques et non les lettres de Boëce, ainsi que l'ont soutenu MM. Fétis et Danjou. Celui-ci a cru trouver (*Revue,* février 1848) une preuve irrécusable de son assertion dans ce passage de la chronique du moine d'Angoulême : « Adrianus papa dedit Carolo magno Theodorum et « Benedictum doctissimos cantores qui a sancto Gregorio eruditi fue- « rant, tribuitque antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat « *notâ romanâ.* » Or, qu'était-ce que cette *nota romana?* sinon la *note,* c'est-à-dire la manière abréviative des points musicaux dont les *Romains*

se servaient pour écrire leurs chants, en un mot, les neumes? Il est impossible de rejeter cette interprétation, sans tomber dans l'absurde. En effet, le moine ajoute que, grâce aux deux artistes grégoriens et aux copies de l'antiphonaire authentique, nos livres de chant religieux furent tous corrigés : « Correcti sunt ergo antiphonarii Francorum. » S'il se fût agi de la littération de Boëce, les antiphonaires français de cette époque auraient été notés ou corrigés avec les quinze premières lettres de l'alphabet latin; ils sont tous, au contraire, écrits en neumes, à l'exception de l'antiphonaire de Montpellier, qui est beaucoup plus récent, et qui contient les *deux* notations superposées.

§ VI.

Quelles ont été les principales phases historiques de la notation en *neumes*?

Dans l'*Étude* précédente, j'ai rejeté la division des anciennes notations en *saxonne* et en *lombarde,* imaginée par M. Fétis : je l'ai rejetée, par la raison bien simple que les Saxons et les Lombards n'ont été pour rien dans l'invention des neumes. Les barbares ont pu, il est vrai, exercer quelque influence sur les formes purement calligraphiques de l'ancienne sémiologie musicale; mais ces petites questions de détail ne suffisent pas pour justifier une division systématique. Il m'est d'ailleurs démontré que les neumes n'ont jamais formé qu'un seul système qui a été se développant et se modifiant peu à peu, jusqu'à la formation complète de notre écriture musicale actuelle.

Je me trouve donc, ici encore, en opposition manifeste avec M. Fétis.

Selon moi, l'histoire des transformations neumatiques se divise en trois périodes principales :

La première, que je nomme *période primitive,* n'a pas d'origine chronologiquement connue; elle finit vers le commencement du Xe siècle. Pendant cette période, les neumes sont écrits sans portée musicale et sans clefs. La position relative d'abaissement ou de hauteur des signes n'y est nullement considérée comme principe général d'intonation. Les neumes de cette époque, nommés par Jean Cotton *neumæ legales*, méritent surtout cette qualification pour les lois réagissantes qui en règlent les différentes parties avec autant de précision, que s'il y avait des clefs et des portées musicales.

M. Fétis n'a rien compris à tout cela, et c'est ce qui lui a fait dire que *telle ou telle notation de ce temps est mal rangée,* parce que la hauteur réciproque des signes n'y apparaît point selon nos idées modernes (*Revue* de M. Danjou, année 1846). C'est une erreur fondamentale.

La deuxième période (*période de transition*) commence vers le Xe siècle, et finit au XIIIe. La sémiologie musicale y subit des transformations successives qu'il est bon de signaler ici rapidement.

D'abord, le principe de la hauteur respective des signes neumatiques s'introduit purement et simplement dans l'écriture musicale.

Vers 986, les copistes imaginent de régulariser la position relative des signes en traçant une ligne sèche dans l'épaisseur du vélin; c'est ce dont fait foi un passage de la chronique de Corbie (*ad annum* 986), cité par Gerbert et qui n'a point fixé l'attention des savants : — « Sub iis « temporibus incœptus est novus modus canendi in monasterio nostro « per flexuras et notas, per regulas et spacia distinctas, meliusculum di- « numerando, quam antea agebatur : nam nullæ regulæ extabant in « libris antiphonariorum et graduum ecclesiæ nostræ. » (*De Cantu et Musicâ,* tome II, p. 61.)

Ce passage important semblerait insinuer que l'introduction de la ligne, origine de nos portées musicales, a pris naissance dans l'abbaye de Corbie. Cette conjecture est d'autant plus probable, que le monastère dont je parle était, à cette époque et depuis Charlemagne, l'une des plus célèbres écoles de plain-chant que possédait la France.

Quoi qu'il en soit, à partir de cette innovation, l'écriture musicale, tout en conservant les éléments neumatiques, offre deux méthodes qui montrent une curieuse divergence dans l'application. Il s'agissait de mettre en relief la hauteur des notes. Que firent les musiciens? Les uns se contentèrent de copier les anciens neumes en tenant compte de cette hauteur; les autres crurent obtenir plus sûrement ce résultat en superposant, le plus possible, les signes de la notation.

Jusqu'au XIIIe siècle, cette dissidence sémiologique se maintint comme une lutte d'école; mais l'examen des manuscrits de la période de transition prouverait jusqu'à l'évidence que les partisans des notes superposées eurent le dessous, si la formation définitive de notre écriture musicale actuelle n'attestait suffisamment la prépondérance de l'autre méthode sur les destinées de l'art.

Ce triomphe des neumes primitifs appliqués à la portée, ou pour me servir de l'expression de Jean Cotton, ce triomphe des neumes musicaux (*neumarum musicalium*) s'explique facilement. Les partisans des points superposés se contentèrent toujours d'une portée d'une seule ligne sèche, verte ou rouge, la méthode de superposition leur paraissant assez claire et assez sûre. Les partisans des neumes musicaux, au contraire, n'employèrent pas longtemps la portée composée d'une seule ligne. Guy d'Arezzo parut. Ce grand homme, voulant écarter de la notation tout ce qui en rendait la lecture difficile ou incertaine, adopta une portée de quatre lignes et des clefs. Deux des lignes étaient

tracées dans l'épaisseur du vélin, et portaient, l'une la lettre D, qui était la clef de *ré*, et l'autre la lettre A, c'est-à-dire la clef de *la*. Il y avait une troisième ligne tracée en encre rouge sans clef pour la note *fa*, et une quatrième en encre jaune pour l'*ut*.

Armés de toutes ces précautions calligraphiques, les neumes devenaient tellement faciles à lire, qu'un enfant pouvait, en un mois, déchiffrer à la première vue un chant inconnu (*Lettre de Guy à Théodald*). Cela se comprend : le système du célèbre moine montrait distinctement tous les intervalles et rendait impossible toute erreur, comme le fait remarquer Jean Cotton : — « Neumæ à Guidone inventæ omnia « intervalla distinctè demonstrant usque adeo ut errorem penitus exclu- « dunt. » (*Apud Gerbert. Scriptores*, t. II, p. 257.)

L'influence de Guy d'Arezzo sur la notation a donné lieu à trois méprises fort graves.

M. Fétis a nié cette influence elle-même. Gerbert, plus exact que lui sur ce point, a reconnu formellement le fait historique que j'ai constaté plus haut; et, en cela, il a eu raison, car il suffit de lire les ouvrages de Guy d'Arezzo pour en acquérir la certitude. Dans sa lettre à Théodald, Guy fait consister ses innovations musicales dans sa méthode d'enseignement, qui a été renouvelée plus tard par Jacotot : apprendre quelque chose et y rapporter tout le reste (*imitatione Chordæ*), et dans l'usage de sa notation (*nostrarum notarum usu*). Ces deux innovations, il les attribue à la grâce divine : *affuit divina gratia* (*ibid.*). Il raconte ailleurs que le pape Jean XIX fut ravi d'admiration à la vue de ses antiphonaires (*per nostra antiphonaria*), dont la notation produisait tant de merveilles (*Lettre à Michel*). Il défend aux copistes d'employer désormais une autre notation que celle dont il s'est servi avec l'aide de Dieu (*Prologue en prose*, ch. 1); et il termine en disant aux adversaires de cette nouveauté, aux hommes jaloux qui le taxaient d'en exagérer le mérite : — « Si quis me mentiri putat, veniat, experiatur et videat. » (*Ibid.*)

Guy d'Arezzo aurait-il parlé de la sorte s'il avait tout simplement adopté une notation en usage avant lui? Évidemment, non.

La seconde erreur provient d'un passage de Jean Cotton, qui a été mal compris par tous les écrivains modernes sur la musique. « Tertius « neumandi modus, dit Jean Cotton, est à Guidone inventus. Hic fit « per virgas, clines, quilismata, puncta, podatos, ceterasque hujusmodi « notulas suo ordine dispositas. » (*Apud Gerbert. Scriptores*, t. II, pp. 259-260. *Confer*. Martini *Storia della Musica*, t. I, p. 183). Croirait-on que M. Fétis ait pu s'autoriser de ces paroles pour accorder à Guy d'Arezzo l'honneur d'avoir substitué les signes neumatiques mentionnés par Jean Cotton à ceux qui existaient avant lui (*Biographie*, t. IV, p. 459)? Or, rien n'est plus faux que cette interprétation. Jean Cotton

dit simplement que Guy d'Arezzo a placé les anciens signes de notation, de manière à rendre saillant l'*ordre,* c'est-à-dire l'élévation ou l'abaissement de chaque note. L'éloge de Jean Cotton n'a pas pour objet les signes sémiologiques qu'on retrouve dans tous les manuscrits des VIIIe, IXe et Xe siècles, mais seulement l'heureuse idée qu'a eue Guy d'Arezzo, au XIe siècle, de les disposer clairement sur une portée musicale qui ne laissait rien à désirer. C'est là, qu'on ne l'oublie point, la signification des mots : *notulas suo ordine dispositas.* C'est dans ce sens que Guy d'Arezzo a dit lui-même : — « Ita igitur disponuntur voces, ut « unusquisque sonus, quantumlibet in cantu repetatur, in uno semper « et suo ordine inveniatur. Quos ordines ut melius possis discernere, « spissæ ducuntur lineæ, et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, « quidam vero inter lineas, in medio intervallo et spatio linearum. » (*Apud Gerbert. Scriptores,* t. II, p. 35.)

En troisième lieu, certains auteurs, reconnaissant l'influence excercée par Guy d'Arezzo sur l'art musical du moyen âge, et ne voyant aucune trace de notation mesurée dans les ouvrages de cet écrivain, en ont conclu que Francon de Cologne ne pouvait pas avoir rédigé son *Ars cantus mensurabilis* vers la fin du XIe siècle, comme le soutient justement M. Fétis.

J'ai déjà dit ailleurs (1) que cette objection n'en est pas une. Guy d'Arezzo ne s'était point proposé d'écrire sur la musique mesurable; son but unique était de ramener l'enseignement du chant religieux et de la notation grégorienne à sa plus grande simplicité. Chercher autre chose dans les précieux ouvrages de ce grand homme, ce serait donc vouloir y trouver ce qu'il n'a pas voulu y mettre.

Mais voici qui est plus sérieux et plus grave.

M. Bottée de Toulmon, dans un Rapport au *Comité historique,* produit un passage de Jérôme de Moravie, duquel il résulterait, selon lui, que Francon de Cologne n'est pas l'auteur du traité qui lui est attribué; que cet honneur revient à un musicien du nom de Jean de Bourgogne, et qu'enfin ce Jean de Bourgogne est contemporain de Jérôme de Moravie, c'est-à-dire qu'il florissait vers le milieu du XIIIe siècle.

Voici le texte de Jérôme de Moravie : *Hanc declarans,* dit-il en parlant de la musique figurée, *subsequitur positio tertia* (la troisième doctrine) *Johannis videlicet de Burgundia, ut ex ore ipsius audivimus. vel, secundum vulgarem opinionem, Franconis de Colonia, quæ talis est.* (Suit tout le traité attribué à Francon.)

De prime abord, cette citation paraît sans réplique; mais en lisant tout ce que Jérôme de Moravie a consacré au chant proportionné par

(1) *De la notation proportionnelle du moyen âge,* in-12, 1847, p. 14. *La Science et la Pratique du Plain-Chant,* par Dom Jumilhac, nouvelle édition par Théodore Nisard et Alexandre Le Clercq, in 4°, 1847, p. 152.

la mesure, on s'aperçoit facilement que le sens de cette citation n'est pas celui que lui donne M Bottée de Toulmon. Francon de Cologne est bien le rédacteur de l'*Ars cantus mensurabilis;* Jean de Bourgogne, qui a suivi la doctrine de cet écrivain célèbre, n'a dressé qu'une espèce de tableau synoptique de la valeur des notes, auquel il donne le nom d'*arbre*. C'est dans ce sens qu'un certain Pierre de Picardie (*Petrus Picardus*) commence un petit traité que Jérôme de Moravie a eu soin de reproduire après celui de Francon : *Quum nonnulli, maxime novi auditores, compendiosa brevitate lætantur, quatuor tantum capitula mensurabilis musicæ, quæ quidem sunt ipsis novis auditoribus necessaria, breviter enodabo. Dictaque mea* Arti *magistri Franconis de Colonia, nec non et* Arbori *magistri Johannis de Burgundia, quantumcumque potero, conformabo.* Pierre de Picardie termine son opuscule musical par ces mots : *Hæc omnia patent in arbore quæ sequitur.* C'est évidemment l'*arbre* de Jean de Bourgogne, lequel, par malheur, manque dans le manuscrit.

Il y a plus : M. Fétis, qui a cru que l'*Ars cantus mensurabilis* était le plus ancien ouvrage connu sur cette matière, s'est complètement trompé. Avant Francon, Jean de Garlande, de Gerlande ou de Galande, avait écrit sur la musique figurée vers le milieu du Xe siècle. Gerbert n'a rapporté de cet auteur, dans ses *Scriptores,* qu'un fragment de fort peu d'importance. Grâce à Jérôme de Moravie, nous avons tout le manuscrit de cet écrivain sur le chant mesuré, lequel commence ainsi : *Habito de cognitione planæ musicæ et omnium specierum soni, dicendum est de longitudine et brevitate earumdem : quæ, apud nos, modus soni appellatur.*

Jérôme de Moravie affirme positivement que Jean de Garlande est antérieur à Francon de Cologne; mais, chose plus précieuse encore pour l'histoire de l'art, il ajoute qu'avant Jean de Garlande, il y avait une doctrine sur la musique figurée, doctrine la plus ancienne de toutes (*antiquior omnibus*); bien que défectueuse (*defectuosa*), il en donne toutes les règles, parce qu'elle était encore en usage dans quelques contrées de l'Europe, à l'époque où il écrivait (*quâ quædam nationes utuntur communiter*).

Si j'insiste sur tous ces faits inconnus jusqu'à ce jour, c'est que, tout en rectifiant de graves erreurs, ils révèlent le double travail qui perfectionna la notation pendant la période transitionnelle. Je dois ajouter, en terminant, que la notation de la musique figurée resta plus longtemps stationnaire que celle du plain-chant. Pour elle, en effet, la *période des temps modernes* ne date que des premières années du XVe siècle, époque où commence la notation blanche, tandis que, vers la fin du XIIIe, la transformation de la sémiologie du plain-chant est complète, et n'offre que de légères différences avec celle qu'emploie, maintenant encore, la liturgie catholique.

§ VII.

Récapitulation complémentaire du précédent paragraphe.

Avant de poursuivre ma tâche, je crois utile de revenir sur les points scientifiques que j'ai traités dans l'article précédent.

J'ai d'abord écarté de mon travail les notations idéographico-alphabétiques, mais j'en ai dit assez pour qu'elles soient suffisamment connues de mes lecteurs. J'ajouterai cependant ici que la notation dite *grégorienne* a donné naissance à nos *clefs* musicales, et aux signes que nous appelons *bécarre* et *bémol*. — Ceux qui voudraient approfondir le système d'Hermann Contract, dont parle aussi Odon de Cluny (*Gerberti Scriptores*, t. I, p. 253), peuvent lire ce qu'en a dit Jean de Muris, au XIVe siècle, dans son *Speculum Musicæ*, fol. 245 verso, du beau manuscrit 7207 de la Bibliothèque nationale, ancien fonds latin (1).

A ces observations de détail, je dois en ajouter une autre qui me semble plus importante. Plusieurs savants, dont les bienveillantes félicitations m'honorent et m'encouragent, voudraient que je fisse connaître immédiatement ma découverte intime et pratique des neumes. C'est trop exiger. Ma mission, en ce moment, est de déblayer le terrain de la science de toutes les erreurs qui entravent la marche des archéologues, et de poser nettement les principes véritables qui doivent désormais diriger l'érudition, tout en faisant connaître les travaux de mes devanciers et de mes contemporains.

Or, j'ai déjà constaté les phénomènes suivants :

1° L'élément organique de tous les anciens neumes musicaux était le point (*punctum*).

2° Ce *punctum*, vrai signe purement idéographique du son musical, le représentait d'une manière excessivement abrégée, puisqu'il remplaçait les lettres alphabétiques destinées au même usage.

3° Cette manière abrégée de notation musicale formait l'une des branches nombreuses de la tachygraphie primitive qui comprenait, comme nous l'apprend S. Isidore de Séville, les *notæ sententiarum*, les *notæ vulgares*, les *notæ juridicæ*, les *notæ militares*, les *notæ litterarum* et les *notæ digitorum* (*Origin.*, lib. I, cap. XX-XXIV). Les *notes musicales* ne sont point mentionnées par le savant évêque de Séville, mais son silence, qui ne peut former qu'un argument négatif contre mon assertion, cesse d'être admissible en présence de la définition

(1) C'est par erreur typographique que M. Fétis cite ce manuscrit sous le n° 7027 (*Biogr.*, article *Muris*).

formelle de Guy d'Arezzo : *Causa vero breviandi neumæ solent fieri.* Et si l'on voulait insister, je ne craindrais pas de dire que ce silence de saint Isidore prouve la haute antiquité des neumes. Voici comment. A l'époque où vivait l'auteur des vingt livres des Origines ou Étymologies, c'est-à-dire de 570 à 636, la notation neumatique n'était déjà plus regardée comme faisant partie de la tachygraphie, — exactement, comme de nos jours, l'écriture musicale habituelle ne passe plus pour un système d'abréviations calligraphiques. Et cependant notre écriture musicale est bien certainement l'un des rameaux de l'art que les modernes nomment *sténographie.* Saint Isidore se trouvait dans la position d'un sténographe du XIXe siècle, qui publierait un ouvrage sur les éléments de son système d'écriture : à coup sûr, la notation ordinaire de la musique n'entrerait point dans cet ouvrage, par la raison toute naturelle qu'une *habitude invétérée* ne permet plus de ranger cette notation parmi les systèmes d'abréviation tachygraphique. Ce qui est abréviatif à une époque, ne semble pas toujours tel aux époques suivantes. Aujourd'hui surtout que nos idées sténographiques sont réduites à leur plus simple expression depuis le dernier *Traité* de Conen de Prépéan, la sémiologie de notre musique européenne paraît bien longue, bien complexe, bien prolixe à quelques esprits innovateurs : témoin les ouvrages de mon ami de Rambures sur la *Notation musicale rendue populaire par la sténographie.* Quoi qu'il en soit de cette digression, j'ai trois faits à opposer à ceux qui voudraient s'inscrire en faux contre mon interprétation du silence de saint Isidore. PREMIER FAIT : — Ce silence n'a pas empêché M. Fétis d'affirmer qu'une variété de la notation neumatique a été importée en Espagne par les Suèves au IVe siècle, et une autre en Angleterre par les conquérants de la Bretagne au siècle suivant (Voy. le 2e article *Sur la notation dont s'est servi saint Grégoire-le-Grand,* Gazette musicale, 1844, p. 214). Je n'insiste pas sur cette preuve. DEUXIÈME FAIT : — Lorsque Charlemagne demanda au pape Adrien, vers 780, une copie authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire, ce pontife fit présent à notre empereur de deux manuscrits dont l'un se conserve précieusement, de nos jours encore, à l'abbaye de Saint-Gall. Or, ce manuscrit est exclusivement noté en neumes : ce qui prouve que l'Antiphonaire original de saint Grégoire avait la même notation (1). Hé bien ! on me permettra de dire que saint Gré-

(1) M. Kiesewetter de Vienne est le premier qui ait constaté la conservation de ce précieux manuscrit à la bibliothèque de Saint-Gall. Il a pu, grâce à l'intervention de l'ambassadeur d'Autriche, en publier un *fac similé* de trois lignes, avec un article important qui a suscité une polémique de la part de M. Fétis (voy. *Gazette musicale,* 1844). Plus tard, le savant M. Bottée de Toulmon a reproduit à son tour ce *fac similé,* que M. Le Clercq et moi avons intercalé dans notre édition de l'ouvrage de Dom Jumilhac sur le plain-chant. Les choses en étaient à ce point, lorsque M. Danjou découvrit le manuscrit octotone et bilingue de Montpellier, et le présenta à la science comme une des copies authentiques de l'antiphonaire gré-

goire, contemporain de saint Isidore, ne s'est point servi d'une écriture musicale récente, peu répandue, peu pratiquée : immortel réformateur s'adressant à tout le monde catholique, il a dû nécessairement employer une écriture connue de tout le monde catholique; et, je ne crains pas de l'affirmer ici, cette connaissance si universelle d'un sys-

gorien envoyées à Charlemagne. M'emparant alors de la trouvaille de M. Kiesewetter, je soutins, dans la *Revue du Monde catholique,* qu'avant de proclamer *à priori* l'authenticité du manuscrit de Montpellier, il fallait en avoir des preuves, et que l'une des plus faciles, c'était de le comparer à celui de Saint-Gall dont l'authenticité était incontestable. Une discussion assez énergique s'éleva alors entre M. Danjou et moi. Je m'en félicite, car elle a produit un immense résultat. Le Père Lambillotte travaillait en silence à la restauration du chant romain; frappé de l'évidence qui jaillisait du débat scientifique, il fit le voyage de Saint-Gall et eut le bonheur de pouvoir *décalquer intégralement* le fameux manuscrit. J'ai sous les yeux plusieurs pages entières de ce monument précieux que le Père Lambillotte, mon honorable ami, a eu la bienveillance de me *prêter,* et je puis dire maintenant, avec une parfaite connaissance de cause, que le manuscrit de Saint-Gall réunit toutes les preuves possibles d'authenticité. *Les lettres explicatives* que Romanus avait inventées pour désigner certaines expressions du chant, etc., s'y trouvent en abondance et révèlent ainsi la méthode traditionnelle suivie par les élèves de saint Grégoire dans l'exécution des cantilènes ecclésiastiques. Je donnerai une idée de tout cela dans la suite de ces *Études.* En attendant, je dois annoncer à mes lecteurs, comme une excellente nouvelle, que, cédant à mes pressantes sollicitations, le Père Lambillotte va se hâter de publier le manuscrit de Saint-Gall; cette publication, d'après mes conseils, aura lieu par livraisons, dont la première paraîtra dans le courant du mois d'août prochain. Que M. Danjou, de son côté, en fasse autant et avec la même promptitude pour le Ms. de Montpellier, et il prouvera qu'il veut aider sérieusement à la restauration du chant ecclésiastique, et non l'entraver en se réservant la possession exclusive de sa découverte. Le moment est venu, ou jamais, d'oublier les querelles personnelles et de travailler en commun, avec un dévouement sans arrière-pensées, à la construction de l'édifice liturgique et musical que le monde religieux désire avec une si légitime impatience. Pour mon propre compte, je suis tout disposé à offrir ma coopération de travail et d'intelligence à M. Danjou, sans autre récompense que celle d'être utile à l'Église, s'il veut faire paraître le manuscrit de Montpellier dans de véritables conditions scientifiques, c'est-à-dire complet, intégral et avec sa double notation. S'il y a des avantages directs à retirer de cette publication, il est trop juste que M. Danjou en recueille les fruits : *cuique suum;* dans tous les cas, et en faisant abstraction de tout intérêt matériel, je suis le premier à reconnaître que celui qui a découvert un manuscrit de cette importance, doit avoir l'honneur de le publier sous son nom. — Je le répète, il est urgent que les amis sincères de la liturgie catholique-romaine se réunissent et fassent de communs efforts, car nous sommes menacés de voir surgir, sous une nouvelle forme, le schisme causé par l'abbé Le Beuf. A Malines, M. Duval vient de faire paraître un Antiphonaire et un Graduel d'après les idées systématiques de M. l'abbé Janssen : c'est une œuvre déplorable. En Italie, on a publié à Turin des livres de chant qui sont absurdes sous ous les rapports. En France, où l'impatience commence à gagner l'épiscopat, on ne sait à quoi s'en tenir pour le choix de livres de liturgie musicale romaine. On parle même d'adopter du *provisoire* qui, avec l'approbation de Pie IX, deviendrait fatalement du définitif et ajournerait indéfiniment toute *vraie* restauration du chant ecclésiastique. — Je fais donc ici un appel à tous ceux qui s'occupent sérieusement de cette grave question : à M. Fétis, dont les travaux ne doivent pas être injustement méconnus, car, malgré ses erreurs, *on ne peut pas se passer* de ses recherches, de ses conseils et de son expérience; — à M. l'abbé Tesson, qui travaille avec zèle à la restauration du chant; — au Père Lambillotte, qui va doter le monde d'un monument liturgique inappréciable; — à M. Danjou, qui a découvert le manuscrit de Montpellier; — à M. Bottée de Toulmon, si riche en travaux d'anciennes notations; — à M. Clément, qui consacre ses veilles et ses talents aux origines du chant ecclésiastique, etc. — Pourquoi s'isoler, quand, par un rapprochement honorable et nécessaire, on pourrait fonder une œuvre solide, sérieuse et durable?...

tème calligraphique présuppose une certaine antiquité à ce système lui-même, surtout à une époque où les relations internationales étaient lentes et difficiles. Troisième fait : — Ne soyons donc pas surpris de trouver dans un manuscrit que Gerbert regarde comme de beaucoup antérieur à saint Isidore, les phrases suivantes : *Caveamus ne neumas conjunctas nimiâ morositate... vel disjunctas ineptâ velocitate conjungamus. — Scire debet omnis cantor quod litteræ quæ liquescunt in metricâ arte, etiam in neumis musicæ artis liquescunt* (Script., t. I. *Instituta Patrum,* pp. 5-8). » Je défie qu'on puisse traduire ici le mot *neume,* autrement que par *sigle de notation musicale, manière abrégée d'écrire la musique.* Martini a fort bien remarqué, d'ailleurs, que le mot *neume* n'a eu la signification de *jubilus* qu'après le XIe siècle (*Storia,* t. I, p. 379). Ainsi, plus de doute sur la haute antiquité de la notation en neumes, malgré le silence de saint Isidore.

4° Cette notation n'a eu et n'a pu avoir qu'une origine romaine (*nota romana,* comme dit le chroniqueur carlovingien). Chercher cette origine chez les barbares du Nord, c'est poser un principe en l'air et auquel les faits donnent un éclatant démenti. Si les neumes étaient connus depuis longtemps quand les barbares firent invasion dans les Gaules, comment prétendre que ces peuples les y ont apportés? D'un autre côté, assigner aux neumes une origine orientale, c'est encore heurter de front tous les documents historiques. En effet, la sémiologie musicale des peuples orientaux est loin d'être identique avec celle de nos anciens neumes. Ceux-ci ont pour élément organique, comme je l'ai déjà dit, le *point* diversement employé. Dans la notation orientale, c'est toute autre chose. Les Arabes notent leurs chants avec les caractères de leur alphabet; les monuments de musique que nous possédons de ces peuples ne nous offrent qu'une notation écrite avec l'alphabet *neski,* ce qui place au Xe siècle les documents arabes les plus anciens que nous possédions à cet égard. — Nous ne connaissons rien de la sémiographie musicale de l'antique Égypte ni de l'antique Judée. En vain voudrait-on, comme M. Fétis et d'autres, soulever le voile mystérieux qui nous dérobe l'art musical, tel qu'il existait autrefois sur les bords du Nil, à l'aide des traditions conservées par les Coptes : ceux-ci, en se convertissant au christianisme, ont rejeté l'écriture démotique par *horreur* du paganisme de leurs ancêtres, et ont adopté celle des Grecs en y ajoutant seulement les caractères de quelques articulations essentiellement propres à leur langue primitive. Est-il présumable, après cela, que les Coptes aient maintenu la sémiologie musicale des Égyptiens? Aussi, quand je vois M. Fétis s'efforcer d'établir des rapprochements entre la notation des Grecs catholiques et les signes de l'écriture démotique, je ne puis m'empêcher de sourire, car il faut toute son intelligence ingénieuse pour imaginer de pareils rapprochements. La première chose qui manque à ce système, c'est la base. Il fallait connaître

l'alphabet démotique, et M. Fétis a oublié que notre illustre Champollion n'a donné qu'une précieuse ébauche de cet alphabet. Est-ce avec de semblables éléments qu'il est possible d'arriver à des résultats complets et sérieux? Je ne le crois pas. Et d'ailleurs, j'ai pour moi l'autorité des plus savants hiérogrammates actuels de Paris, lorsque j'affirme que M. Fétis s'est trompé dans ses rapprochements; — que, pour être justes et acceptables, ces rapprochements doivent s'opérer sur des *séries* et non sur quelques signes *isolés* qui ressemblent à tout ce que l'on veut; — et qu'enfin, soutenir que les Grecs catholiques ont une notation musicale en lettres démotiques, c'est prétendre une chose insoutenable; c'est dire : « Les Coptes ont renoncé à l'écriture même vulgaire de leurs ancêtres « par horreur du paganisme de ceux-ci, et ont accepté celle des Grecs « catholiques; mais les Grecs catholiques ont adopté l'écriture musicale « de l'Égypte païenne et l'ont transmise aux Coptes convertis. » Une pareille assertion répugne *à priori*. Admettons cependant qu'elle soit rationnelle, incontestable, historique; qu'en résulterait-il? Il en résulterait que la notation musicale des Coptes et des Grecs modernes est alphabétique, et qu'elle n'a ainsi aucun rapport avec la sémiographie des neumes qui, dans leur constitution idéographique, sont abréviatifs et ont le *point* pour élément fondamental. (*Confer.*, Villoteau, *Mém. sur la musique des Égyptiens*, etc., édit. in-8°, 1846, pp. 360-467.) — La notation des Éthiopiens est aussi alphabétique; ces peuples se servent, pour représenter leur musique, des caractères de la langue *amara*, l'un de leurs nombreux dialectes. — Quant à la calligraphie musicale des Arméniens, M. Fétis avoue — « Qu'elle offre une sensible analogie avec « les caractères de l'alphabet démotique de l'antique Égypte, avec les « signes de la notation ecclésiastique grecque et avec les accents musi- « caux des juifs d'Orient. » (*Biogr.*, t. I, p. LXXIV.) Il résulte de cet aveu que la notation arménienne n'a rien de commun avec celle des anciens catholiques occidentaux. — Enfin, les Syriens n'ont pas de notation musicale : chez eux, la tradition seule perpétue les chants de leur liturgie. — Or, tous ces faits ne signifient rien, ou ils démontrent jusqu'à l'évidence que les barbares du Nord et les orientaux n'ont rien fourni à la notation musicale de l'Occident. Cette dernière notation forme donc un système unitaire, d'une seule pièce, d'un seul jet, d'une origine unique, et le moine d'Angoulême, en la qualifiant de *nota romana*, dans sa Chronique, lui a donné un nom que la critique la plus rigoureuse ne peut plus lui enlever à l'avenir.

5° *La notation romaine* (puisque c'est désormais son nom scientifique) se composait de neumes ou agrégations de signes musicaux. Du Cange s'est donc trompé, nous l'avons vu, dans sa définition du mot *Pneuma*. Henri Speelman s'est trompé d'une manière plus étrange encore dans son *Glossarium archaiologicum* (in-fol., Londres, édition de 1664, p. 247).

6° Cette *notation romaine*, dont nous connaissons maintenant l'origine et la nature, a eu des calligraphes de toutes les nations modernes, sans rien perdre toutefois de sa nature, de son ensemble, de ses principes. Elle a pu passer par les modifications calligraphiques des Goths, des Lombards et des Saxons; mais, à part des différences plus ou moins anguleuses, plus ou moins arrondies, plus ou moins cursives, plus ou moins maigres de formes, elle n'a jamais trahi ses éléments constitutifs, ses éléments romains. On est donc dans le faux quand on tire, de la variété *scripturale* des notations primitives de l'Europe, un argument en faveur de plusieurs systèmes *essentiellement* différents, qui n'existent pas en réalité.

Et, à ce sujet, qu'on me permette d'élever la question qui m'occupe à la hauteur d'une question de paléographie générale; qu'on me permette de répéter, en parlant de la sémiographie musicale de l'Occident, ce que M. Natalis de Wailly a dit en parlant des diverses écritures européennes.

« On a élevé plus d'un système, dit cet auteur, sur l'origine des écritures qui ont eu cours en Europe depuis l'invasion des barbares. D'une part on a prétendu que les Goths et les Lombards en Italie, les Francs dans les Gaules, les Saxons en Angleterre, les Wisigoths en Espagne, avaient substitué leurs écritures nationales aux caractères employés par les Romains. D'autres auteurs ont pensé, au contraire, que les barbares avaient adopté l'écriture romaine, et qu'il était impossible de méconnaître, malgré quelques différences de détail, l'unité d'origine dans toutes les écritures des nations qui appartiennent au rite latin..... Contentons-nous d'invoquer l'autorité des savants auteurs du *Nouveau Traité de Diplomatique*, pour justifier l'hypothèse qui fait descendre de l'écriture romaine, comme d'une source commune, les caractères employés en Europe depuis l'invasion des barbares. » *Éléments de Paléographie*, t. I, p. 383.

7° Cependant l'art a progressé; il n'est pas plus resté stationnaire en musique qu'en toute autre chose. J'ai eu soin de tracer les principales transformations que la *notation romaine* a subies. La période primitive nous montre les neumes sans portées musicales, sans clefs, sans caractères propres à telle ou telle note de la gamme, quoi qu'en dise M. Fétis (1), sans système *général* d'élévation ou d'abaissement des signes entre eux. Puis vient la période de transition que domine le génie de Guy d'Arezzo, et enfin celle des temps modernes où le luxe de précautions, imaginé par le moine de Pompose, se régularise, se simplifie et rentre dans les conditions d'une sobriété suffisante qui semble braver tous les réformateurs actuels.

(1) *Biographie*, tome I, p. CLXII, planche B. — Confer. Fétis, *Des origines du plain-chant*, 4e art., apud *Revue de Danjou*, 1846, p. 120, n° 56 *bis*, etc.

Voilà des points sur lesquels j'insiste avec opiniâtreté, parce que la science les a méconnus, absolument comme Kircher a méconnu, en a brouillé, retardé les études hiérogrammatiques. Cet ensemble de faits est ma propriété ; l'expérience apprendra que j'ai de puissantes raisons pour insister de la sorte. C'est l'œuf que Christophe Colomb fit tenir immobile sur l'une de ses extrémités, en présence d'ennemis jaloux; mais encore fallait-il le faire tenir!!! Si la chose est simple, je ne veux pas que ce soit un motif pour qu'on m'en ravisse la découverte, d'autant plus que tout est aussi simple, aussi facile, dans l'interprétation pratique de ces fameux *neumes* qui désolent et rebutent l'érudition depuis si longtemps...

§ VIII.

Objections tirées des anciens contre la possibilité de déchiffrer les *neumes*.

Je viens de formuler une assertion qui doit soulever bien des critiques. En proclamant que tout est simple, que tout est facile dans la lecture des neumes, on ne manquera pas, en effet, de m'opposer des témoignages positifs fort anciens contre cette facilité de lecture que j'ai la témérité de poser ici en principe. Il est donc nécessaire que je m'arrête un instant à l'examen de ces témoignages; c'est une discussion qui ne doit pas être passée sous silence.

Je ne dirai rien du sentiment de Michel Prætorius, qui a été rapporté page 322 de ces *Études*, ni du silence de Dom Jumilhac sur la signification des notations anciennes. Si, au XVIIe siècle, des savants ont regardé comme une chose impossible de traduire l'antique notation romaine, d'autres érudits de la même époque n'ont point partagé cet avis, témoin les essais de Jean-Ludolf Walther, de Jean Jussow, et plus tard ceux du P. Martini. Là, d'ailleurs, n'est point la question. Ce n'est pas au XVIIe siècle qu'il faut puiser des arguments contre la possibilité de traduire les neumes, car, entre la notation primitive de l'Europe et le XVIIe siècle, il y a trop de distance, trop de modifications dans l'art musical, pour que l'on puisse légitimement en conclure rien de solide contre ma thèse. A plus forte raison faut-il écarter du débat l'opinion de M. de Coussemaker, que j'ai prise pour épigraphe de mon travail : cette opinion peut bien être un cri de désespoir de la science actuelle, mais, à coup sûr, ce n'est point son dernier mot.....

Cependant, j'ai *contre moi* des témoignages historiques, plus forts, plus formels, plus décisifs que tout cela : je rencontre sur ma route *quatre affirmations* qui ont été prononcées dans des siècles voisins du temps où les neumes primitifs étaient seuls en usage.

Les voici :

1° Au XIVe siècle, Jean de Muris, ou l'un des abréviateurs de sa doctrine, selon M. Fétis, dit en parlant des anciens signes de notation : — « Cantores antiqui maximè in cantu non solùm curaverunt, sed ut alios « cantare docerent sollicitè studuerunt. Ingeniaverunt ergo figuras quas- « dam, quæ unicuique syllabæ dictionum deputatæ, singulas vocum im- « pulsiones tanquam signa propria denotarent ; unde et notæ vel notulæ « appellantur. Et quia cantus multiformiter procedit, nunc æqualiter, « nunc ascendens, nunc vero descendens, propter hoc et difformiter præ- « dictæ notæ sunt notatæ, et diversa nomina sortiuntur. »

Suivent ici de très curieux détails, entièrement négligés par les écrivains modernes, sur les notules appelées *punctum, virga, clivis, plica, podatus, quilisma* et *pressus*.

« Sed cantus....., ajoute l'auteur en terminant, per hæc signa minus « perfecta non cognoscitur, nec per se quisquam eum potest addiscere ; « sed oportet ut aliunde audiatur et longo usu discatur... » (*Summa Mu-* « *sicæ,* cap. VI apud Gerberti *Scriptores,* t. III, pp. 201-202.)

2° Au XIe siècle, Jean Cotton dit aussi en parlant des neumes : « In « neumis nulla est certitudo. » Et il en donne la raison : « Æqualiter « omnes disponuntur, et nullus elevationis vel depositionis modus per « eas exprimitur. Unde fit ut unusquisque tales neumas pro libitu suo « exaltet aut deprimat... Dicat namque unus hoc modo : *Magister* « *Trudo me docuit ;* subjungit alius : *Ego autem sic à magistro Albino* « *didici ;* ad hoc tertius : *Certè magister Salomon longe aliter cantat.* « Et ne longis morer ambagibus, raro tres in uno cantu concordant, ne- « dum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot « fiunt divisationes canendi, quot sunt in mundo magistri. »

Après avoir démontré l'extrême difficulté de lecture que présentent les neumes antiques, Jean Cotton termine en disant : — « Liquet ergo « quod qui istas amplectitur, amator est erroris ac falsitatis. » (apud « Gerberti *Scriptores,* t. II, pp. 258-259.)

3° Dans les premières années du même siècle, Guy d'Arezzo fait allusion aux neumes par les paroles suivantes, qui résument en même temps les perfectionnements dont ce grand homme a doté la notation musicale :

« Ut proprietas sonorum discernatur clarius,
« Quasdam lineas signamus variis coloribus,
« Ut quo loco quis sit sonus mox discernat oculus.
« Ordinem tertiæ vocis splendens crocus radiat ;
« Sexta ejus, sed affinis flavo rubet minio.
« Est affinitas colorum reliquis inditio.
« Et si littera vel color neumis non intererit.
« Tale erit quasi funem dum non habeat puteus
« Cujus aquæ, quamvis multæ, nihil prosunt videntibus. »

(*Prol. rhythmic. antiphonarii.*)

4° Au commencement du Xe siècle, Hucbald n'est pas moins explicite : — « Nunc ad notas musicas, dit-il, quæ unicuique chordarum notæ non « minimum studiosis melodiæ conferunt fructum, ordo vertatur. Hæ « autem ad hanc utilitatem sunt repertæ, ut sicut per litteras voces et « distinctiones verborum recognoscuntur in scripto ut nullum legentem « dubio fallant judicio, sic per has omne melum annotatum, etiam sine « docente, postquam simul cognitæ fuerint, valeat decantari. Quod his « notis, quas nunc usus tradidit, quæque pro locorum varietate diversis « nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosint, remu- « nerationis subsidium minimè potest contingere : incerto enim sem- « per videntem ducunt vestigio. »

Hucbald ajoute ensuite un petit exemple où, selon lui, l'élévation des signes neumatiques n'est pas observée, et dont, par conséquent, la lecture est impossible. (*De Institutione harmonica,* apud Gerberti *Scriptores,* t. I, p. 117.)

On voit, par ce qui précède, que je ne veux cacher à mes lecteurs aucune objection contre la possibilité de comprendre les anciens neumes : on ne trouvera nulle part tant de documents réunis contre la notation primitive de l'Europe; mais j'aime la vérité et je ne crains pas d'accumuler ici tout ce qui peut servir à son triomphe, dût-il anéantir le fruit de mes travaux et de mes espérances...

Hé bien ! toutes ces objections que l'on vient de lire ne me paraissent point redoutables; je ne sais même pas si on doit les nommer des *objections sérieuses.* C'est qu'il y a contre elles un argument général, historique, que rien ne peut ébranler. En effet, saint Grégoire a écrit son Antiphonaire-centon exclusivement avec des neumes, et l'abbaye de Saint-Gall conserve un *fragment* de la copie authentique qui en a été faite pour Charlemagne. Or, l'illustre pontife aurait-il employé cette écriture musicale, si celle-ci n'eût pas été parfaitement compréhensible, rationnelle, basée sur des principes réguliers et populaires, d'une clarté enfin excluant tout doute ou toute erreur? L'Église emploie-t-elle des voies obscures lorsqu'il s'agit de faire connaître la vérité, quelle qu'elle soit, au monde catholique? Et qui oserait dire que saint Grégoire voulant la fin, c'est-à-dire la restauration du chant, n'en ait pas voulu les moyens? — On le voit donc : il faut admettre la possibilité intrinsèque de lire les neumes primitifs ou proclamer l'impossibilité absolue dans laquelle nos ancêtres étaient de les lire eux-mêmes; et comme cette dernière hypothèse est inadmissible, il faut bien reconnaître en définitive qu'*on peut parvenir aujourd'hui à ce qui était possible autrefois.*

« Mais, dira-t-on, il est permis de douter encore que saint Grégoire ait exclusivement écrit son Antiphonaire avec des neumes, surtout depuis la découverte du Graduel bilingue de Montpellier. » Bien que je ne regarde point ce doute comme légitime après tout ce que j'ai dit

dans la *Revue du Monde Catholique* et dans ces *Études*, je consens néanmoins à lui accorder, pour un instant, toutes les conditions d'un fait positif. Mais j'ajoute aussitôt : Cette concession toute gratuite n'empêchera pas de constater que, depuis la fin du VII[e] siècle jusqu'au milieu du IX[e] environ, l'Europe n'a eu que des livres liturgiques notés en neumes primitifs. Tous les manuscrits attestent ce fait important, et c'est à peine, si, à l'exception du codex de Montpellier, on peut citer quelques lambeaux de parchemin qui portent une autre notation musicale. Que faut-il en conclure? sinon que les neumes primitifs, tout difficiles qu'ils aient paru dans la suite, ont été très compréhensibles et d'un usage exclusivement ordinaire *pendant deux siècles*. On voit donc que si la question n'est pas posée de la même manière, elle nous conduit forcément au même résultat, à la même conséquence finale, c'est-à-dire que : « *Nous pouvons parvenir aujourd'hui à ce qui était possible autrefois.* »

Cette conséquence finale est ce qu'il y a de plus essentiel dans la discussion qui s'agite ici, et elle suffit, ce me semble, pour réduire à leur juste valeur les témoignages de Jean de Muris, de Jean Cotton, de Guy d'Arezzo et d'Hucbald. En effet, du moment que les neumes les plus compliqués offraient une lecture facile et certaine aux peuples occidentaux du VII[e], du VIII[e] et du IX[e] siècle, qui n'employaient pas d'autre notation *dans la pratique,* il s'ensuit nécessairement qu'il faut, pour bien comprendre ces témoignages, chercher un critérium d'appréciation en dehors de l'impossibilité prétendue de lire avec certitude l'ancienne écriture musicale de l'Europe.

Or, l'histoire nous fournit ce critérium.

D'abord, Jean de Muris avoue lui-même que les signes des anciens neumes n'étaient plus en usage, depuis longtemps, à l'époque où il écrivait : « *Sed hæc nomina jam ab usu recesserunt.* » (Speculum Musicæ, manuscrit 7207 déjà cité, fol. 246 recto). Muris se trouvait donc exactement dans la position d'un auteur moderne qui voudrait parler des neumes dans une encyclopédie musicale; son témoignage n'a pas plus de valeur, car, au XIV[e] siècle, la sémiologie de l'art était tellement perfectionnée, qu'il était fort naturel de qualifier d'*imparfaite* l'ancienne notation. Jean de Muris ne dit rien de plus.

Quant à Jean Cotton, son témoignage est plus positif : *In neumis,* dit-il, *nulla est certitudo.* Mais ces paroles, comme je l'ai démontré plus haut, ne peuvent pas être comprises d'une manière *absolue :* l'incertitude qu'offraient les neumes était *relative* à l'époque où vivait Jean Cotton, et encore faut-il reconnaître qu'il y a une exagération évidente lorsqu'il ajoute : « *Æqualiter omnes disponuntur* (neumæ), *et nullus elevationis vel depositionis modus per eas exprimitur.* » Quoi qu'il en soit, j'engage mes lecteurs à relire, dans l'ouvrage même de Cotton, tout le

contexte des paroles que j'ai citées plus haut : ils verront que cet écrivain ne parle que de trois notations : 1° de celle d'Hermann Contract; 2° des neumes de la période de transition, et 3° des perfectionnements sémiographiques inventés par Guy d'Arezzo. Jean Cotton n'hésite pas à se prononcer en faveur de la notation *guidonienne* dans laquelle tout est simplifié d'une manière admirable, où toutes les précautions sont prises pour que la place de chaque intervalle mélodique saute aux yeux des plus ignorants, et où enfin toute erreur de solmisation devient matériellement impossible. Prenant fait et cause pour cette nouvelle notation, il *exagère* les inconvénients de l'ancienne, à peu près comme un musicographe du XIXe siècle qui hausse les épaules de pitié en parlant de la notation proportionnelle du moyen âge et qui dit gravement : « La notation des XVe et XVIe siècles n'indiquait pas chaque mesure; elle était si incertaine que les auteurs mêmes du temps ne savaient à quoi s'en tenir sur les inextricables proportions des valeurs de notes : on disputait à l'envi sur les *ligatures*, sur les *modes*, sur les *prolations*, sur les *muances*, sur une foule de choses, en un mot, qui sont devenues des points fort élémentaires et fort simples. » Et cet auteur d'en conclure : que cette notation ne valait absolument rien, et que la nôtre seule est bonne. Chez Jean Cotton, comme chez notre moderne, il y a identité de conduite et d'appréciation : tous deux ne tiennent aucun compte de l'état de l'art avant eux; ils oublient, dans leur injustice, que si l'art s'est modifié, perfectionné, simplifié, ce n'est pas une raison pour calomnier l'art antique et n'y voir qu'*incertitude* ou *erreur*. Ici, comme en toute chose, il faut soigneusement se prémunir contre n'importe quelle exagération; il faut enfin, tout en rendant hommage au progrès, reconnaître qu'il y avait dans les anciens neumes de la logique, de l'ensemble, de la certitude et de la garantie, puisque, pendant plusieurs siècles, cette notation seule a conservé la liturgie musicale de l'Église catholique en Occident.

Je viens de montrer dans quel esprit de système a été rédigé le passage de Jean Cotton. Or, les raisons que j'ai données sont parfaitement applicables aux paroles de Guy d'Arezzo et d'Hucbald. Le premier perfectionne la notation, le second en invente une nouvelle : il n'est donc pas surprenant qu'ils se soient exprimés, comme ils l'ont fait, contre l'écriture musicale qu'ils voulaient remplacer par leur propre ouvrage. Les inventeurs actuels de nouveaux signes musicaux ne se conduisent pas autrement qu'Hucbald et Guy d'Arezzo : l'esprit humain est toujours le même...

Je finirai cet article par quelques remarques qui compléteront ma réponse. A l'époque où ont écrit Hucbald, Guy d'Arezzo et Jean Cotton, la musique entrait dans une période de perfectionnements et d'élaborations intimes. De toutes parts, on cherchait à donner des bases sys-

tématiques à cet art enchanteur; de toutes parts, on voulait en rendre la lecture plus facile au profit de sa popularité. C'est à ce besoin de l'époque qu'il faut attribuer les traités nombreux et plus didactiques qui parurent alors sur l'art musical : ceux d'Aurélien de Réomé, d'Hucbald, de Réginon de Prum, d'Odon de Cluny, de Guy d'Arezzo, de Bernon de Reichnau, etc., etc. C'est aussi à ce besoin général qu'il faut attribuer l'heureuse idée qu'on eut alors d'élever ou d'abaisser les signes qui représentaient les sons, suivant le rang que ceux-ci occupent dans l'échelle mélodique. Cette idée avait un avantage immense : en se faisant jour, elle substituait un seul principe (*l'élévation respective des signes*) à un système complexe où tout était certain, sans doute, mais aussi où il fallait beaucoup d'habileté et d'habitude pour faire l'application raisonnée des règles mathématiques ou tonales qui lui servaient de bases. Par la nouvelle méthode, la *science*, qui était auparavant le domaine des érudits, devint le partage de tous. Bientôt les anciens errements furent mis de côté, oubliés même, et il ne fut plus question que de perfectionner la nouvelle découverte, due peut-être à un simple caprice de copiste. Mais l'esprit humain a beau faire : il ne procède jamais sans transitions plus ou moins lentes, plus ou moins pénibles; il ne se jette jamais dans l'avenir sans retenir quelque chose du passé; il ne progresse pas de manière à rejeter tout ce qui a eu cours avant sa marche innovatrice. Ainsi, les artistes de l'époque de transition, eux qui ne jugeaient plus de la bonté d'un système d'écriture musicale que d'après la propriété plus ou moins parfaite qu'il avait de représenter l'élévation ou l'abaissement des signes (*arsis et thesis*), eux qui avaient oublié si rapidement la notation primitive et qui professaient pour elle un si profond mépris, ces artistes, dis-je, n'en conservèrent pas moins avec une opiniâtreté singulière, toute cette notation antique devenue inutile avec la portée musicale. Grâce à cette heureuse *routine*, j'ai pu trouver, dans les œuvres mêmes de ces musiciens, un éclatant démenti à leurs paroles.

Dans une prochaine Étude, j'aborderai une question de la plus haute importance, qui n'a été qu'effleurée par la science moderne. *Les neumes primitifs exprimaient-ils les ornements mélodiques?* Telle sera la thèse que j'examinerai, je l'espère, d'une manière nouvelle et complète.

§ IX.

Digression sur les mots Arsis et Thesis.

En appliquant, à la fin de mon dernier article, les expresssions *Arsis* et *Thesis* à l'élévation ou à l'abaissement des signes neumatiques,

je ne pensais pas qu'il fût possible de soulever, sur ce point, la plus légère contradiction. Il n'en a pas été ainsi, et je m'en félicite dans l'intérêt même de la science, car cela va me fournir l'occasion de donner, sur ces deux mots, quelques renseignements curieux, et d'augmenter ainsi le vocabulaire restreint de la sémiologie musicale.

« *Arsis* et *Thesis*, m'écrit-on, ne signifient point l'élévation et l'abaissement des signes neumatiques, mais bien l'élévation et l'abaissement de la main (1) pour indiquer la mesure. »

Que ces deux mots aient eu, depuis la plus haute antiquité, le sens que leur donne mon savant et honorable critique, c'est une chose certaine et connue de tous les musicographes. Je dirai cependant que ce point de doctrine musicale, comme beaucoup d'autres, n'a été jusqu'ici *parfaitement* exposé que par M. Vincent, dans son splendide ouvrage sur la musique des Grecs (2). Jean-Jacques Rousseau (*Dict. de Musique*, aux mots *Arsis* et *Thesis*), servilement copié par Castil-Blaze, n'a pas su distinguer la véritable correspondance des temps *forts* et *faibles*, dans la musique grecque et la musique moderne. Son article, d'ailleurs, à part cette faute et malgré sa brièveté nécessaire, est fort bien fait; mais s'il remplit les conditions d'un dictionnaire, il ne suffit pas pour approfondir la question. Je le répète donc : c'est l'ouvrage de M. Vincent qui, dans l'état actuel de la science, peut seul remplir cette condition d'une manière complète.

Indépendamment de cette première signification, les mots *Arsis* et *Thesis* en ont eu certainement une autre, appliquée aux mouvements mélodiques du son musical pur.

On trouve, dans l'ouvrage de M. Vincent, un passage curieux qui vient à l'appui de cette affirmation; il est emprunté à un théoricien grec nommé Gémiste Pléthon : « L'*Arsis*, dit ce théoricien, est l'emploi d'un son aigu succédant à celui d'un son grave; la *Thesis*, au contraire, l'emploi d'un son grave après celui d'un son aigu (p. 237 des *Notices*, d'après le manuscrit 48 de la Bibliothèque de Munich). »

Je n'insisterai point sur cette preuve, car on pourrait en tirer des conclusions qui n'entrent pas dans mon plan. Ce que je veux soutenir ici, c'est que les artistes musiciens du moyen âge ont *aussi* formellement entendu, par *Arsis* et *Thesis*, l'élévation et l'abaissement des sons musicaux. A tort ou à raison, telle a été chez eux la seconde signification, la signification parallèle de ces deux mots antiques.

(1) Pour être parfaitement exact, il aurait fallu ajouter : *ou du pied*.

(2) *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi et autres bibliothèques*, t. XVI, Paris 1847, Imprimerie royale, seconde partie, I fort vol. in-4° (§ XV, pp. 48 et suiv.; note X, pp. 197-218.) — C'est dans ce volume, exclusivement rempli par les recherches de M. Vincent, que les érudits devront désormais puiser, s'ils veulent connaître à fond l'ancienne musique des Grecs : rien de ce qui a été écrit jusqu'à ce jour sur cette matière difficile, ne peut être comparé à l'admirable monument scientifique que je signale ici.

Vers le IVe siècle de notre ère, Martianus Capella adopte cette signification dans le neuvième et dernier livre de son encyclopédie latine à laquelle il a donné le nom de *Satyricon* : « Arsis, dit-il, est elevatio, « thesis depositio *vocis* ac remissio. » (Meibomius, p. 360; M. Vincent, p. 202).

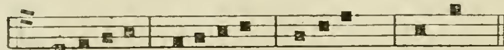
Remi d'Auxerre, commentateur du neuvième livre de Martianus, reproduit la même opinion au IXe siècle : « Arsis, id est elevatio, et « Thesis, id est depositio et remissio *vocis.* » (Gerb. *Scriptores,* t. I, p. 83.)

Bernon, qui fut successivement abbé de Saint-Gall, de Prum et de Reichnau dans la première moitié du XIe siècle, s'exprime dans le même sens au prologue de son précieux *Tonarius* dont M. Fétis n'a pas apprécié l'intérêt et le mérite. (Gerb. *Script.*, t. II, p. 75.)

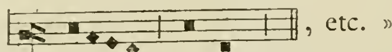
Hermann Contract, mort vers l'an 1055, dit dans sa *Musica* : « Flatus « (*le souffle musical, la voix, le son,* et non *le rhythme*) habet duas « partes, arsim et thesim, hoc est elevationem et depositionem. » (Gerb. *Script.*, t. II, p. 140.)

Plus tard, c'est-à-dire en 1274, le célèbre Marchetto de Padoue publie son *Lucidarium musicæ planæ*. Dans cet ouvrage, les expressions *Arsis* et *Thesis* sont encore également appliquées à l'élévation et à l'abaissement des intervalles de la mélodie, abstraction faite de toute idée de rhythme ou de mesure. Cette doctrine se trouve dans le curieux chapitre du *Lucidarium* où Marchetto parle des différentes espèces de quartes et de quintes, *species principalis, communis, simplex, composita, aggregata disgregata, apposita, præposita, supposita, continua, commixta, intensa, et remissa.* (Gerb. *Script.*, t. III, pp. 114-117.) L'auteur donne ces deux dernières épithètes aux quartes et aux quintes par *arsim* et *thesim.*

« Intensa species, dit-il, dicitur illa quæ fit per arsim, ut hic :



« Remissa, ajoute-t-il, quæ per thesim, ut hic :

 , etc. »

Engelbert, mort en 1331, abbé d'Aimont dans la haute Styrie, dit également : « Unissonus non habet arsim et thesim nec per consequens « intervallum vel distantiam. » (Apud Forkel, *Allg. Gesch. der Musik,* t. II, p. 347; Gerbert, *Script.*, t. II, pp. 287-369) (1). »

Tinctoris, à la fin du XVe siècle, ne donne qu'une seule définition de l'*arsis* et de la *thesis* dans son Dictionnaire de Musique, et cette définition, la voici : « Arsis est *vocum* elevatio. Thesis est *vocum* depo- « sitio. »

(1) Gerbert, dans la table fort mal faite de ses *Scriptores,* ne renvoie, pour les mots *arsis* et *thesis,* qu'au fragment de saint Isidore de Séville sur la musique, t. I, p. 21.

Nicolas Wollick, auteur d'un excellent ouvrage sur le plain-chant, la musique figurée et le contrepoint, qui a paru de 1501 à 1521 sous deux titres différents, donne le nom d'*arsis* aux gammes ascendantes, et de *thesis* aux gammes descendantes. (*Enchiridion musices,* in-4°, 1521.)

J'abuserais de la patience de mes lecteurs, si je prolongeais mes citations; celles qui précèdent suffisent, je le crois, pour établir solidement la seconde signification de l'*arsis* et de la *thesis*.

Je n'ajouterai plus qu'un mot.

D'où vient que les termes *arsis* et *thesis* ont été appliqués à l'élévation et à l'abaissement des sons musicaux? C'est que, selon moi, le *rhythme poétique,* ayant fourni l'idée de la mesure musicale, les artistes ont voulu compléter cette idée en empruntant au *rhythme oratoire,* pour l'appliquer aux sons mélodiques, ce que les grammairiens disaient de l'accent dans le *discours*.

Or, les grammairiens appelaient *arsis* et *thesis* les inflexions ascendantes et descendantes de la voix oratoire : « In unâquâque parte ora-
« tionis, dit Priscianus, célèbre grammairien du IVe siècle, arsis et
« thesis sunt, non in ordine syllabarum, sed in pronunciatione; velut
« in hàc parte, *natura;* ut quando dico, *natu* elevatur vox, et est arsis
« in *tu :* quando vero *ra,* deprimitur vox, et est thesis (1). »

La deuxième signification des mots *arsis* et *thesis,* que je viens de prouver d'une manière historique, me conduit naturellement à celle que j'ai employée à la fin de ma huitième *Étude*.

En effet, si l'on applique l'*arsis* et la *thesis* au son musical, pourquoi ne l'appliquerait-on pas aux signes, aux neumes, aux notes qui représentent ce son? Quel inconvénient plausible, je le demande, pourrait-on m'objecter contre cette extension de sens si rationnelle et si logique? Pour moi, je n'en vois aucun, parce que dans le langage universel, je trouve mille exemples analogues qui m'y autorisent. En transportant au *signe* le nom de la *chose signifiée,* je suis ici dans les conditions rigoureuses de la métonymie classique. Un auteur anonyme dont M. Vincent a traduit et commenté l'ouvrage sur la musique grecque (2), dit formellement : « Le mot *son,* pris dans le sens *général,* exprime le *nom* propre du son lui-même; dans un sens plus *restreint,* il désigne le *caractère* graphique adopté pour le représenter; et enfin, dans un sens tout à fait *spécial,* il indique la puissance du son, c'est-à-dire le degré d'acuité et de gravité qui le distingue de tout autre (pp. 23-24 des *Notices*). »

(1) *Grammaticæ latinæ auctores antiqui... operâ et studio Heliæ Putschii.* Hanoviæ, MDCV, in-4°, *Prisciani de accentibus liber,* p. 1289. — M. Vincent cite ce passage, p. 202 de ses *Notices*.

(2) Ἀνωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς.

Comme on le voit, je suis parfaitement en règle dans l'emploi de mon expression métonymique.

Il y a plus : c'est que Guy d'Arezzo, pour ne citer qu'une seule autorité décisive, s'est permis dans son *Micrologue*, ce que je me suis permis moi-même dans mon dernier article.

Je veux parler du seizième chapitre de cet ouvrage précieux, qu'il intitule : *De multiplici varietate sonorum et neumarum* (1). Il commence par constater qu'avec six intervalles mélodiques seulement (2), on compose des chants innombrables qui ont tous une facture différente. Cela ne doit point étonner, dit-il, puisque l'on forme, avec les lettres peu nombreuses de l'alphabet, des syllabes infinies, et, avec quelques pieds poétiques, beaucoup d'espèces de mètres.

Puis il ajoute : « Nos, si possumus, videamus quibus modis distan-
« tes ab invicem *neumas* constituere valeamus. Igitur motus *vocum*, qui,
« sex modis consonanter fieri dictus est, fit arsi et thesi, id est eleva-
« tione et depositione, quorum gemino motu, id est arsis et thesis
« omnis *neuma* formatur, præter repercussas aut simplices..... »

Dans ce passage remarquable, Guy d'Arezzo confond le son avec les neumes ou signes graphiques du son ; et, pour ne laisser aucun doute à cet égard, après avoir montré d'une manière synthétique les différentes manières de varier les sons musicaux par l'*arsis* et la *thesis*, il termine en disant : « NEUMÆ QUOQUE PER EOSDEM MODOS ARSIS ET THESIS PO-
« TERUNT VARIARI. »

Un pareil témoignage me dispense d'insister sur la troisième signification que j'ai donnée aux mots *arsis* et *thesis* : comme les deux autres, elle a pour fondement la double autorité du langage et de l'histoire. Cela me suffit.

§ X.

Des ornements mélodiques et de leur notation dans l'ancienne musique de l'Europe. Systèmes.

La question que je vais examiner est l'une des plus difficiles, des plus complexes et des plus importantes qu'il soit possible de soulever à propos des anciennes notations musicales de l'Europe.

La solution en est certaine, si l'on s'enquiert uniquement de l'existence abstraite des ornements mélodiques.

Elle devient plus embarrassante, si l'on recherche la nature et les espèces différentes de ces ornements.

(1) Apud Gerbert. *Scrip.*, t. II, pp. 17-21.

(2) « Habes itaque sex vocum consonantias, scilicet : tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente. » (*Microl.*, cap. IV.)

Elle semble entourée d'un voile impénétrable lorsqu'il s'agit de savoir si, indépendamment de la note, les points simples, doubles, triples ou ligaturés des neumes, représentaient aussi les agréments mélodiques en usage à ces époques si reculées.

Enfin, le même mystère enveloppe l'histoire musicale, quand on se demande s'il n'y avait pas des signes *muets*, c'est-à-dire des figures neumatiques dont le *seul* rôle fût d'indiquer aux artistes les ornements et les expressions du chant?

On conçoit sans peine tout l'intérêt qui se rattache à l'éclaircissement de ces points obscurs de la musique ancienne : car, si l'on ne parvient pas à répandre la lumière sur ces questions capitales, toute tentative de déchiffrement n'aboutira qu'à des conjectures pleines d'erreurs et de doutes. Et, pour ne parler ici que de la restauration du chant ecclésiastique qui préoccupe la science en ce moment, veut-on savoir ce qu'elle produira, si l'on n'est pas d'abord bien fixé sur la question des ornements mélodiques, sur l'exécution générale elle-même de ce chant qui nous paraît aujourd'hui si lourd, si monotone et si ennuyeux?

La réponse est facile. — Le principe vivace de la tradition catholique fournira certainement à l'archéologue la traduction de la plupart des signes neumatiques : en plaçant toutes les versions connues d'une même mélodie religieuse les unes au-dessous des autres suivant l'ordre naturel de la chronologie, on pourra parvenir, dans une foule de cas, à reconnaître le *fond* des antiques cantilènes de l'Église; mais, à côté d'une certitude acquise, combien ne restera-t-il pas d'obscurités et même de difficultés insolubles? Ici, on demandera si certains signes n'indiquent point la longueur ou la brièveté des notes; là, on trouvera mille choses embarrassantes sur le chapitre des synonymies sémiologiques; ailleurs, on ne pourra se fixer sur la nature de l'agrément mélodique qu'il faut attribuer à tel ou tel passage; à chaque pas, enfin, le traducteur se trouvera en face du doute, de l'incertitude, du mystère.....

Et qu'on ne croie pas que j'exagère ici les difficultés des anciennes notations musicales de l'Europe, par rapport à la question des ornements mélodiques; on se détromperait bien vite, en examinant les théories incertaines et contradictoires qui ont été formulées, sur cette question, par la science moderne.

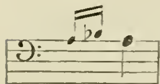
Je réduirai à quatre seulement les systèmes que la discussion des ornements mélodiques a fait éclore sous la plume des musicographes de l'époque contemporaine, et que j'indiquerai en nommant ici leurs auteurs, qui sont MM. Fétis, Baini, Perne et Danjou.

I. — Je commence par l'exposition de la doctrine de M. Fétis.

« Bien différents des signes collectifs de sons de la musique orientale, ceux des notations saxonne et lombarde, dit-il, n'étaient point destinés à représenter les ornements du chant, et ils n'étaient souvent qu'une

manière abrégée et liée d'exprimer par un seul caractère plusieurs sons syllabiques, ou bien des signes de liaison entre deux ou plusieurs sons lents. Ce ne fut qu'aux XIIe et XIIIe siècles que les signes de la notation lombarde, modifiés par l'adjonction de la portée, servirent quelquefois à représenter les agréments du chant qui s'étaient introduits de l'Orient dans l'Occident, à la suite des Croisades. (*Biogr.*, t. I, *Résumé de l'Hist. de la Musiq.*, *Notation*, p. CLXIII.)

M. de Coussemaker, qui ne rapporte que ce *seul* pasage de M. Fétis, dans son *Mémoire sur Hucbald* (p. 163), en conclut que l'auteur de la *Biographie universelle des musiciens* refuse aux neumes la propriété de représenter les agréments mélodiques. J'avoue que j'y vois autre chose : au lieu de nier, M. Fétis distingue, ce qui est bien différent... Avant les XIIe et XIIIe siècles, les neumes, selon lui, n'indiquaient point les ornements de la mélodie ; ce n'est qu'après cette époque et à la suite des Croisades, que les signes neumatiques eurent cette propriété chez les copistes lombards (1). Mais, chose étonnante ! dans le même ouvrage et dans la même page, M. Fétis assure positivement que, chez les Lombards, le signe exprimait l'appogiature ascendante et l'appogiature descendante . Il affirme encore que, chez les mêmes peuples, cet autre signe indiquait une note réelle simple, mais accompagnée d'un tremblement qui était exécuté ainsi :



. « J'ai tiré ces instructions, dit-il, d'un précieux bréviaire noté en notes lombardes sur deux lignes rouge et jaune. Ce bréviaire, du *onzième siècle*, est dans ma bibliothèque. »

L'étonnement redouble lorsque M. Fétis, traduisant quelques lignes du mystère des *Vierges folles*, d'après un manuscrit de la fin du *dixième siècle*, brode sa traduction d'une foule de petites notes d'agrément. Et comme ici l'influence des Croisades ne peut plus être invoquée, et qu'il faut à tout prix que les fioritures musicales nous viennent de l'Orient, le

(1) Je ne relèverai pas ici les erreurs manifestes qui abondent dans les quelques lignes que je viens de citer du savant musicographe moderne. La plus énorme est celle qui est contenue dans cette proposition : « *Les signes collectifs n'étaient souvent qu'une manière abrégée et liée d'exprimer par un seul caractère plusieurs sons syllabiques.* » — *Souvent?* Mais quelle autre signification pouvaient-ils donc avoir, puisqu'ils n'indiquaient aucun ornement? *Ils exprimaient par un seul caractère plusieurs sons syllabiques.* Que signifient ces mots : *plusieurs sons syllabiques?* S'agit-il de plusieurs sons liés appartenant à un seul signe neumatique et en même temps à plusieurs syllabes différentes du texte? Si telle était l'idée de M. Fétis, cet écrivain aurait contre lui tous les manuscrits du moyen âge. Si ce n'est pas cela qu'entend M. Fétis, sa phrase est inintelligible, et je lui laisse le soin de la justifier.

musicographe de Bruxelles se fonde sur l'invasion des Arabes dans le midi de la France au temps de Charles Martel. (*Revue* de M. Danjou, 1847.) Ainsi, la question de l'origine des ornements mélodiques en Europe est successivement placée, par M. Fétis, au XIIIe, au XIIe, au XIe, au Xe et au VIIIe siècle... Ce sont d'abord les Croisades qui nous ont importé cet élément de musique orientale; puis, ce sont les Arabes sous Charles Martel. Après de pareilles tergiversations scientifiques, il est affligeant d'entendre M. Fétis conclure par ces paroles un peu sèches : « A ces faits, que quarante années d'études incessantes ont rendus pour moi inattaquables, M. Kiesewetter et d'autres (1), qui se sont fait des théories de fantaisie contrariées par ces faits, m'ont opposé des dénégations basées sur des pauvretés et des propos en l'air. » (*Revue, ibid.*, p. 329.)

M. Fétis met ensuite ses adversaires au défi de prouver qu'il a tort dans sa traduction du fragment des *Vierges folles*, parce que, dit-il, ils sont dans l'impuissance de rien comprendre aux anciens monuments de la musique européenne.

Je montrerai bientôt d'une manière *rigoureuse* et *mathématique* que la traduction du fragment, donnée par M. Fétis, est elle-même, d'un bout à l'autre, une œuvre de pure fantaisie qui ne repose sur rien. Mais, auparavant, qu'on me permette de continuer l'exposition des doctrines relatives aux ornements de la musique ancienne, et d'établir, à mon tour, ce que m'en ont appris les monuments littéraires et pratiques de l'art. Je donnerai ensuite la traduction, non pas du seul fragment interprété par M. Fétis, mais de *tout* ce qui a rapport, dans le manuscrit 1139, aux *Vierges folles* et aux *Vierges sages*. Je mettrai mes lecteurs à même d'établir une comparaison sérieuse entre mon travail et celui que je rejette positivement; aucun élément ne manquera à cette discussion que je tâcherai de rendre aussi courtoise et aussi claire que possible.

Mais je n'ai pas encore terminé l'exposition des idées de M. Fétis.

« Il existait, dit-il, dès le ONZIÈME SIÈCLE, un signe d'*appogiature* ascendant et descendant : ce signe était la *plique,* figure de note qui ressemblait à la longue, mais qui avait la queue tournée d'un autre côté. Dans la suite, la plique se distingua par deux queues dont l'une était plus courte que l'autre. Francon dit que la plique est un signe de division du même son en grave et en aigu : *Plica est nota divisionis ejusdem soni in gravem et in acutum;* ce qui ne peut s'entendre que de l'appogiature. Il en distingue de deux espèces : l'un ascendant, l'autre descendant.

(1) A l'époque où ces lignes ont été publiées, je n'avais encore rien écrit sur la question qui m'occupe ici. Par conséquent, cette citation de M. Fétis ne doit pas être considérée comme une attaque dirigée contre moi, ni ma réponse, comme la réplique d'un amour-propre blessé à l'adresse du savant musicographe. (*Note de l'auteur.*)

« Ce signe du simple port de voix reçut ensuite une signification plus étendue, et devint l'équivalent du trille, car il est dit dans le manuscrit anonyme de l'abbé de Tersan (du treizième siècle) : *Antica plica erat simplex nota divisionis soni; est hodiè signum tremulæ vocis.* Ce passage est clair et positif : dès le treizième siècle on faisait usage du trille. A l'exception de M. Perne, aucun auteur moderne n'a connu la véritable valeur de la plique; Burney, Hawkins, et Forkel lui-même, n'ont eu sur cela que des idées vagues. De là vient qu'on a souvent mal traduit la musique ancienne quand on a trouvé des pliques de longues, brèves et semi-brèves, ascendantes ou descendantes, surtout dans les ligatures, où elles sont fort difficiles à distinguer; on les a prises pour des signes de temps.

« Au reste, la plique n'est pas le seul signe d'ornement du chant qui se rencontre dans les anciens auteurs : Walther Odington, qui écrivit un traité de musique vers 1240, en fait connaître plusieurs qui sont absolument semblables à ceux qui sont en usage dans l'Église grecque de l'Orient. Burney ni Forkel n'ont compris quel était l'emploi de ces signes......

« On voit que c'est postérieurement à la première Croisade que les ornements du chant ont été introduits dans la musique européenne. Le goût de cette nouveauté se soutint jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, où les fioritures prirent un autre caractère. » (*Biographie,* t. I, p. CLXXXVIII, note 1.)

« Ce qu'il y a de certain, dit encore M. Fétis (*ibid.*, p. CXCI, note), c'est que ce n'est point au dix-septième siècle, comme le prétend M. l'abbé Baïni, que les ornements se sont introduits dans l'Église; mais bien dès la fin du TREIZIÈME, ou au plus tard au commencement du SUIVANT. »

Ainsi, je le répète, M. Fétis n'a point de doctrine fixe sur l'introduction des fioritures musicales en Europe. Il pose en principe qu'on les doit à l'Orient; toutefois, les représentations sémiologiques de ces fioritures orientales ont un caractère graphique essentiellement différent en Europe. Quant à l'époque où elles ont été importées dans notre pays, c'est au commencement du XIVe siècle, ou au XIIIe, ou au XIIe ou au XIe, ou au Xe, ou au VIIIe : ce qui équivaut à dire que M. Fétis est dans une incertitude complète à cet égard.....

II. — J'arrive à la doctrine de l'abbé Baïni (1), telle qu'elle est consignée dans son savant ouvrage sur Palestrina : *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina...,* Roma, 1828, 2 vol. in-4°.

(1) L'abbé Baïni est mort en 1844.

« On lit, dit-il, dans différents auteurs de l'antiquité, que les artistes de cette époque faisaient généralement usage du *piano*, du *forte*, du *crescendo*, du *decrescendo*, du *trille*, du *gruppetto* et du *mordente*. Tantôt ils accéléraient la mélodie, tantôt ils la ralentissaient, tantôt ils conduisaient les sons du piano au pianissimo, d'autres fois enfin ils les enflaient graduellement du pianissimo au fortissimo (1). »

Baïni ajoute qu'à Reims, à Metz, à Soissons, il y avait dans les livres de chant envoyés à Pépin et à Charlemagne par les papes Paul I[er], Adrien I[er] et Léon III, comme dans ceux de Rome, certaines petites lettres placées au-dessus des notes et rappelant aux musiciens divers agréments mélodiques, telles que *t* pour *tremulæ*, *u* pour *vinnulæ*, *c* pour *collisibiles*, *s* pour *secabiles*, *p* pour *podatus* et *pinnosa*, *d* pour *diatinus* (sic), *e* pour *exon*, *a* pour *ancus*, *o* pour *oricus* (sic) et beaucoup d'autres que les Français ne pouvaient exprimer avec leur voix peu flexible (2).

L'auteur des *Memorie storico-critiche* fait une remarque toute spéciale sur la lettre *r* qui, suivant Notker Balbulus, signifiait : *rectitudinem vel rasuram non abolitionis sed crispationis*, c'est-à-dire : « Quando doveva cessare il *trillo* incominciato per la figura *tremula*. » (*Ibid.*, p. 84.)

Ainsi, d'après Baïni, il y avait une figure neumatique qui désignait le commencement du trille, et la lettre *r* en indiquait la fin.

Le neume appelé *pinnosa* nous a aussi valu, de la part du même auteur, des observations que je ne dois point passer sous silence. « La *pinnosa*, dit-il, contenait deux notes ascendantes et devait s'exécuter comme s'il y avait eu sur chacune de ces deux notes le signe moderne <> (3). »

Toutefois, deux différences existaient entre ces notes antiques et leurs synonymes modernes : la première, c'est que la figure qui exprime maintenant le *crescendo* et le *decrescendo* était dans l'origine, et un signe de nuance et tout ensemble un signe de notation; la seconde, c'est

(1) « Leggesi in varii scrittori antichi, che se usava communemente il piano, il forte, il « crescere e calare la voce, i trilli, i gruppi, i mordenti : ora si accelerava il canto, ora an- « dava più rimesso, si smorzava pian piano la voce fino al pianissimo, si spandeva fino al « massimo forte, etc. » (T. II, p. 82.)

(2) « Quindi il ripiego preso dai nostri cantori predecessori non solo in Reims, in Metz, ed « in Soissons, ma eziando in Roma di notare nei libri di canto che S. Paolo I, Adriano I, e « Leone III inviarono a Pippino, ed a Carlo Magno alcune piccole lettere sopra le note, come : « *t*, *u*, *c*, *s*, *p*, *d*, *e*, *a*, *o*, *r*, ec. onde rammentare a que' cantori *tremulas*, *vinnulas*, *collisibiles*, « *secabiles*, e cosi *podatum*, *pinnosam*, *diatinum*, *exon*, *ancum*, *oricum*, etc., tutti ornamenti, « che i Francesi *non poterant exprimere*.... » (*Ibid.*, p. 83.)

(3) « La *Pinnosa* contenava due note ascendenti, e dovevano amendue eseguirsi *aumentando*, « e quindi subito *scemando* la forza della voce; perciocché mostravasi per la sua stessa fi- « gura, ch'è tal quale il moderno segno <> ma doppio <> <>; se non che questo è « giacente, e la *pinnosa* era diritta. » (*Ibid.*, p. 84.)

que cette figure s'écrivait perpendiculairement, de cette manière, pour les deux notes de la *pinnosa :*



Enfin, Baïni assure que Jean-Luc Conforti, admis parmi les chanteurs de la chapelle pontificale, le 4 novembre 1591, fut le premier qui renouvela le *trille* des anciens, inconnu, dit-il, aux chanteurs des XV[e] et XVI[e] siècles, et il invoque à l'appui de ce fait le témoignage de Thomas Aceti, cité par Gabriel Bari.

Telle est la doctrine de l'auteur des *Memorie storico-critiche* sur la question qui m'occupe en ce moment. M. de Coussemaker adopte cette doctrine dans son *Mémoire sur Hucbald* (Appendice X) : « Nous nous rangeons, dit-il, de l'opinion du savant auteur des *Mémoires de Palestrina,* et nous nous appuyons, pour la soutenir, sur un passage de Hucbald qui ne paraît point susceptible de laisser de doute dans l'esprit (1)..... L'emploi des initiales ajoutées aux neumes pour faciliter la mémoire des chanteurs nous semble une nouvelle preuve que, parmi les neumes, il y en avait qui représentaient des nuances et ornements du chant. »

M. de Coussemaker ajoute une troisième preuve : « Nul doute, dit-il, que certains neumes représentaient des nuances (ou ornements) ; on en trouverait une nouvelle preuve, si elle était nécessaire, dans un passage du traité de musique d'Engelbert, où cet auteur cite le trille (*vox tremula*) comme étant représenté par le neume *quilisma.* »

III. — Le système de M. Perne peut se résumer dans ces quelques lignes que j'emprunte à sa préface des *Chansons du Châtelain de Coucy :* « La seule trace que l'on trouve dans les plus anciens manuscrits de ce que nous appelons *agréments du chant,* est un signe ou note appelée *plique* par les anciens, du terme *plica,* mot latin qui veut dire *pli.* Cette note qui étoit tantôt de figure carrée, tantôt de figure losange, avoit toujours deux queues, et cela pour la distinguer des autres valeurs de notes dont elle faisoit partie, ou contre lesquelles elle étoit accolée comme signe de *trill* ou de *brisement de la voix.* Sa présence indiquoit que la note qu'elle désignoit devoit être partagée en deux sons contigus, et battus l'un contre l'autre par le mouvement de la glotte. Les deux sons opérés par ce mouvement se formoient en montant si la note qui suivoit la plique étoit plus élevée ou sur le même degré qu'elle, et en descendant si la note qui la suivoit étoit d'un ou de plusieurs degrés plus bas. On ne peut affirmer que ce mouvement de la glotte indiqué par la plique fût effectivement le même que celui de la voix dans l'exécution du *trill* moderne, mais le terme *plique* indique assez que, par la présence de cette note, la voix devoit se plier au mouvement de sons

(1) Je citerai plus loin et *in extenso* ce passage d'Hucbald que signale ici M. de Coussemaker.

contigus, ce qui est enseigné dans les anciens ouvrages sur le plain-chant et le chant figuré, et démontré par les manuscrits des chansons du Châtelain du douzième siècle, où les mêmes passages de mélodie sont écrits en deux ou trois notes dans l'un des manuscrits, et en plique d'une seule figure dans l'autre. On peut aussi considérer comme *petites notes, notes de goût*, ces fréquentes *appogiatures* qui précèdent ou qui suivent les notes dont la valeur à elle seule rempliroit l'un des temps de la mesure, et qui, s'associant une petite note, rendent alors ce temps ternaire de binaire qu'il seroit sans la présence de cette valeur minime (1). »

IV. — Les opinions de M. Danjou sur les anciens ornements du chant sont disséminées dans sa *Revue de musique religieuse et classique*, qui a paru pendant quelque temps et qui renferme de bons articles. Une mission que ce littérateur obtint de M. de Salvandy pour explorer les richesses musicales de l'Italie, lui a donné l'occasion de publier, sur les fioritures neumatiques, quelques conjectures que je vais indiquer ici.

Étant à Padoue, M. Danjou trouva chez M. Pacchiarotti un manuscrit précieux qui avait appartenu au chapitre de la cathédrale de Beauvais avant la Révolution. L'écriture de ce manuscrit paraît être de la première moitié du XIII[e] siècle. Il contient un mystère de Daniel, composé par les étudiants de Beauvais : *Ad honorem tui, Christe, Danielis ludus iste in Belvaco est inventus et invenit hunc juventus.* M. Danjou l'a reproduit intégralement, musique et texte, dans trois livraisons de sa *Revue* (année 1848).

Parmi les réflexions dont cet écrivain fait précéder le mystère de Daniel, il en est quelques-unes qui rentrent dans le sujet qui m'occupe et que je dois rapporter. Suivant lui, le *point oblong* pourrait avoir, dans ce *mystère*, la valeur d'une blanche moderne; le même point, précédé d'un trait oblique descendant, indique une note longue ou accentuée, et la petite note en losange correspond à notre noire. « La plique, dit-il, indiquait à la fois un ornement du chant et une valeur de note; elle dérivait, comme tous les autres signes de la notation, des anciens signes de neumes, et correspondait au *quilisma*. Francon définit la plique : *un signe de division du son en grave et aigu*, « *signum divisionis soni in gravem et acutum.* » C'est ce que nous appelons aujourd'hui *port de voix;* et les chantres de la chapelle pontificale, qui ont encore conservé l'usage du port de voix dans toutes les intonations, ne font qu'exécuter les pliques ou *quilisma* (sic). Francon ajoute à cette définition des explications sur la valeur de la plique en tant que durée de son; mais la théorie a telle-

(1) *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits*, par Francisque Michel, *suivies de l'ancienne musique*, etc., par Perne, 1 vol. grand in-8°, 1830, pp. 148-149.

ment varié à cet égard, les systèmes des traductions sont si nombreux, qu'il sera toujours difficile de donner une interprétation certaine de cet ornement du chant. » (*Revue*. 1848, p. 75.)

« Quant aux ligatures qui sont employées dans certains passages, ajoute-t-il, et toutes les fois d'ailleurs que deux ou plusieurs notes sont réunies sur une seule syllabe, nous ne pensons pas qu'elles aient pour objet de déterminer la valeur, mais seulement la liaison des sons..... Le plain-chant et plusieurs compositions populaires, conservant les signes des ligatures *antiques* ..... ne tenaient pas compte des diverses valeurs de notes qu'ils indiquaient; c'est pour cela que l'on adopta le mot *planus*. pour caractériser le chant d'église, bien qu'il fût écrit avec les mêmes signes qu'on employait pour la musique figurée. » (*Ibid.*, p. 76.)

Dans une autre livraison de la *Revue*, M. Danjou revient sur la *plique*. et dit, à propos d'un livre intitulé : *Defensio libelli Savonarolæ* (Bibl. du Vatican, imprimés, n° V, m. 6, 33) : « La couverture et les gardes de ce livre sont un des documents qui peuvent fournir le plus de lumières sur la notation en neumes. Les signes simples et composés de cette notation et même les signes d'ornement y sont placés sur des lignes. Il résulte entre autres remarques de l'examen de ce fragment, que le signe nommé *quilisma* avait une double fonction : il représentait, dans certains cas, un groupe de trois ou cinq notes ascendantes, et, dans d'autres cas, une sorte d'appogiature ou port de voix. Ce même effet apparaît souvent dans la notation proportionnelle et est indiqué par le signe nommé *pliqua* (sic) ou plique, et qui avait également une double signification. Cette remarque, relative à la signification commune du *quilisma* et de la *plique*. a déjà été faite par le chanoine Lazare Belli, dans sa *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano*. Frascati, 1788, in-4°. » (*Revue*. 1848 p. 82.)

Dans un tableau des signes de la notation en neumes que M. Danjou a publié en 1847, d'après un manuscrit du XIII[e] siècle (*Revue*, p. 261), cet auteur envisage encore le *quilisma* comme un groupe de notes et comme un ornement du chant ou port de voix. Il partage les signes neumatiques en quatre classes : *signes générateurs*, *composés*, de *durée* et d'*ornements*. Ses deux premières divisions sont inexates, en ce sens que la première donne des ligatures qui doivent nécessairement rentrer dans la deuxième. Le tableau de M. Danjou contient, en outre, d'étranges et nombreuses anomalies : c'est ainsi, par exemple, que la figure du *Torculus* y est semblable à deux signes du *Porrectus*. et que l'une des figures du *Porrectus* est absolument identique avec l'une de celles qu'il donne pour le *Quilisma*. Je l'ai déjà dit : M. Danjou n'a point publié ce tableau comme devait le faire un archéologue; il l'a fait passer sous la fourche caudine des divisions systématiques, avec des remaniements, des additions et des explications qui ne sont pas toujours fondées. Il

eût beaucoup mieux fait de le livrer au public tel qu'il l'avait trouvé dans le manuscrit 1346 du Vatican.

J'insiste sur cette manière d'éditer les monuments archéologiques, parce qu'elle est d'une extrême importance pour les conquêtes positives de l'érudition. J'insiste, parce que mon honorable et savant ami le P. Lambillotte, ayant trouvé beaucoup de documents sur les signes neumatiques, je serais désespéré qu'ils fussent mis au jour selon le système de M. Danjou; celui-ci a cru être utile, sans doute, mais le P. Lambillotte reconnaîtra la nécessité d'une reproduction pure et simple, sauf à la faire suivre de tous les commentaires possibles. Donc, je ne doute pas de l'immense service que le P. Lambillotte rendra à l'étude des anciennes notations musicales de l'Europe, lorsqu'il publiera, entre autres choses, le tableau très curieux et très complet des signes neumatiques qu'il a découverts chez un seigneur allemand. Mes lecteurs apprécieront l'importance de cette trouvaille, lorsqu'ils sauront que, dans ce tableau, le *podatus* et le *clinis* sont *divisés en douze espèces,* et que toutes les autres figures de notes y sont exposées avec la même richesse de développement théorique. Que le P. Lambillotte se hâte donc.....

Je reviens au tableau neumatique de M. Danjou. Les signes de durée y figurent sous les noms de *Distrophus, Tristrophus, Strophicus, Oriscus.* et les signes d'agrément sous ceux de *Ceuphalicus. Aggus, Pressus major. Pressus minor, Eutaphicus.*

Ce sont là des assertions que je constate; je les discuterai plus loin, comme aussi j'examinerai les signes que M. Danjou a considérés comme des notes d'agrément mélodique dans le précieux manuscrit de Montpellier.

De toutes les opinions qui précèdent et que j'ai empruntées aux travaux de MM. Fétis, Baïni, de Coussemaker, Perne et Danjou, il résulte, je crois, une conséquence qui a dû frapper mes lecteurs : c'est que la question des ornements du chant, dans les anciennes notations de l'Europe, est excessivement difficile et embrouillée. Les musicographes que j'ai eu l'honneur de citer plus haut, loin de s'entendre entre eux, sont souvent en désaccord avec eux-mêmes : preuve évidente que cette partie de l'histoire musicale, comme bien d'autres, n'est qu'un tissu de conjectures qui se heurtent et se contredisent péniblement.

Pour que la lumière se fasse dans cet inextricable chaos, c'est donc une autre voie qu'il faut suivre, sous peine de ne jamais sortir des ténèbres. Au lieu de se mettre à la torture pour découvrir le sens de quelques textes isolés et peu clairs, c'est l'ensemble des faits et des textes qu'il est nécessaire d'étudier. L'archéologue musicien ne doit pas s'en rapporter aux prétendues preuves qui se transmettent de livre en livre. Accumulant autour de soi le plus d'autorités possible, il faut qu'il puise aux sources mêmes de ces autorités, qu'il en constate l'authenticité, qu'il

en vérifie la valeur, qu'il les range suivant l'ordre de la chronologie et qu'il fasse dire ensuite à ces preuves, ainsi classées, ainsi légitimées par une inflexible critique, ce qu'elles disent réellement, *ni plus ni moins*. Cette manière de procéder est longue, pénible, difficile; mais en revanche, elle est certaine et produit toujours des résultats que la science peut avouer.

Les lecteurs de la *Revue Archéologique* ne trouveront donc pas mauvais que je suive cette voie critique, puisqu'il s'agit d'une question capitale. Lorsque j'aurai exposé et discuté tous les monuments littéraires qui se rattachent à cette question, ma conscience sera bien plus tranquille : mon rôle sera celui d'un témoin fidèle qui constate ce qu'il a vu. Mais je dois prévenir que, sous le titre d'*ornements mélodiques,* je comprendrai non seulement les ornements proprement dits, mais encore, dans la question du plain-chant, tout ce qui se rattache à la longueur ou à la brièveté des notes. Jusqu'ici, et conformément à la pratique ordinaire du chant ecclésiastique, on est tellement habitué à exécuter les mélodies grégoriennes d'une manière égale et pesante, que l'on peut regarder comme un embellissement, comme un agrément du chant, tout fait traditionnel qui autoriserait à rejeter l'insipide et froide exécution des chantres modernes.

§ XI.

Suite de l'étude précédente. — Examen critique des monuments relatifs aux ornements de l'ancienne musique de l'Europe.

Le plus ancien monument connu sur les variétés de sons employés par l'Occident chrétien, est fourni par les *Instituta Patrum*. On voit, dans ce précieux fragment historique, qu'il existait, du moins entre la rigidité monastique et l'art général, une démarcation bien tranchée. « Histrioneas voces, garrulas, alpinas sive montanas, tonitruantes, vel sibi« lantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes seu balantes quasi « pecora, sive femineas omnemque vocum falsitatem, jactantiam seu « novitatem detestemur et prohibeamur in choris nostris. » Gerb. *Script*.. « t. I, p. 8.)

Il résulte de ce document que les premiers Pères de la vie monastique exigeaient un chant calme et dépouillé de toute fantaisie mondaine. Il s'agit ici, sans aucun doute, soit de certains abus qui avaient prévalu à cette époque dans l'exécution de la musique populaire, soit même de quelques agréments de la musique religieuse des séculiers, soit enfin de certains défauts organiques de la voix qui défiguraient l'exécution des cantilènes de la liturgie. Ainsi, le religieux ne devait pas chanter à la manière des histrions; c'était aussi pour lui une obligation sérieuse d'a-

méliorer sa voix si elle était rauque comme celle des montagnards, et tempêtueuse comme le bruit du tonnerre; il fallait encore qu'en chantant le cénobite ne fît pas entendre des cris semblables au braiment des ânes, au mugissement ou au bêlement des animaux, etc.; enfin, dit le passage que j'ai cité, pas de *sons gazouillants* ni *efféminés* dans le chant religieux.

Que faut-il entendre ici par *sons gazouillants* (*voces garrulas*)? C'est là un point historique difficile à résoudre. Peut-être ces deux mots avaient-ils la signification de *sons tremblés?*

Cette conjecture semble s'accorder assez bien avec la définition que donne saint Isidore de Séville, vers le VIIe siècle, des mots *vinnolata vox* : — « Vinnolata vox, dit-il, est levis et mollis atque flexibilis. Et « vinnolata dicta *à vinno,* hoc est concinno molliter flexo. » (Lib. III, *Orig.*, cap. XIX. L'abbé Baïni n'a pas compris le *son vinnulé,* lorsqu'il a soutenu qu'il voulait dire *il dolce, il soave.* (*Memorie...*, t. II, p. 82.) Isidore de Séville ne permet point le moindre doute à cet égard : dans sa définition, la flexibilité de la voix y est trop formellement établie, pour qu'on puisse entendre la *vinnulation* autrement que par une espèce de trille ou son légèrement tremblé.

Plus tard, on retrouve l'expression *vinnula* clairement définie dans la chronique du Moine d'Angoulême. Voici l'important passage de ce chroniqueur avec la traduction que Jean-Jacques Rousseau en a donnée (*Dict. de Musique,* art. *Plain-chant*) :

Et reversus est Rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha cum Domno apostolico, ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum. Dicebant se Galli melius cantare et pulchrius quam Romani. Dicebant se Romani doctissime cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a sancto Gregorio papa, Gallos corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante Domnum regem Carolum pervenit. Galli vero propter securitatem Domni Regis Caroli valde exprobrabant cantoribus romanis; Romani vero propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam S. Gregorii præferebant rusticitati eorum. Et cum altercatio de neutra parte finiret, ait Domnus piissimus rex Carolus ad suos cantores : *Dicite palam quis purior est et quis melior, aut fons vivus aut rivuli ejus longe decurrentes!* Responderunt omnes una voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse; rivulos

Le très pieux roi Charles étant retourné célébrer la Pâque à Rome avec le Seigneur apostolique, il s'émut, durant les fêtes, une querelle entre les chantres romains et les chantres français. Les Français prétendaient chanter mieux et plus agréablement que les Romains. Les Romains, se disant plus savants dans le chant ecclésiastique *qu'ils avaient appris du pape saint Grégoire*, accusaient les Français de corrompre, écorcher et défigurer le vrai chant. La dispute ayant été portée devant le seigneur Roi, les Français, qui se tenaient forts de son appui, insultaient aux chantres romains. Les Romains, fiers de leur grand savoir et comparant la doctrine de saint Grégoire à la rusticité des autres, les traitaient d'ignorants, de rustres, de sots et de grosses bêtes. Comme cette altercation ne finissait point, le très pieux roi Charles dit à ses chantres : « Dé-« clarez-nous quelle est l'eau la plus pure et « la meilleure, celle qu'on prend à la source « vive d'une fontaine, ou celle des rigoles « qui n'en découlent que de bien loin? » Ils

autem ejus quanto longius a fonte recesserint, tanto turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos; et ait Domnus rex Carolus: *Revertimini vos ad fontem S. Gregorii quia manifeste corrupistis cantilenam ecclesiasticam.* Mox petiit Domnus rex Carolus ab Adriano papa cantores qui Franciam corrigerent de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum doctissimos cantores qui a S. Gregorio eruditi fuerant, tribuitque antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat nota romana: Domnus vero Rex Carolus revertens in Franciam misit unum cantorem in Metis civitate, alterum in Suessonis civitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistros scholæ antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Franciæ cantores didicerunt *notam romanam* quam nunc vocant *notam franciscam* excepto quod tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, quam potius exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis remansit: quantumque magisterium romanum superat metense in arte cantandi, tanto superat metensis cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt romani cantores supradictos cantores Francorum in arte organandi (1); et Domnus rex Carolus iterum a Roma artis grammaticæ et computatoriæ magistros secum adduxit in Franciam, et ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim Domnum regem Carolum in Gallia nullum studium fuerat liberalium artium.

dirent tous que l'eau de la source était la plus pure et celles des rigoles d'autant plus altérée et sale, qu'elle venait de plus loin. « Re« montez donc, reprit le seigneur roi Charles, « à la fontaine de saint Grégoire dont vous « avez évidement corrompu le chant. » Ensuite le seigneur Roi demanda au pape Adrien des chantres pour corriger le chant français, et le pape lui donna Théodore et Benoît deux chantres très savants et instruits par saint Grégoire même: il lui donna aussi des antiphoniers de saint Grégoire qu'il avait notés lui-même en note romaine. De ces deux chantres, le seigneur roi Charles, de retour en France, en envoya un à Metz et l'autre à Soissons, ordonnant à tous les maîtres de chant des villes de France de leur donner à corriger les antiphoniers, et d'apprendre d'eux à chanter. Ainsi furent corrigés les antiphoniers français que chacun avait altérés par des additions et retranchements à sa mode, et tous les chantres de France apprirent le *chant romain* qu'ils appellent maintenant *chant français;* mais quant aux sons tremblants, flattés, battus, coupés dans le chant, les Français ne purent jamais bien les rendre, à cause de la rudesse naturelle et barbare de leur gosier. Du reste la principale école de chant demeura toujours à Metz, et autant le chant romain surpasse celui de Metz, autant le chant de Metz surpasse celui des autres écoles françaises. Les chantres romains apprirent de même aux chantres français à s'accompagner des instruments: et le seigneur roi Charles, ayant derechef amené avec soi en France des maîtres de grammaire et de calcul, ordonna qu'on établît partout l'étude des lettres; car avant ledit seigneur Roi, l'on n'avait en France aucune connaissance des arts libéraux.

Ce récit du Moine d'Angoulême a été reproduit, avec la traduction de Rousseau, dans une brochure in-8°, aujourd'hui fort rare, que Choron publia en 1811, sous le titre de : *Considérations sur la nécessité de*

(1) *Organare* ne signifie pas ici *jouer* ou *s'accompagner des instruments,* comme l'a cru Rousseau, mais *chanter en contrepoint.* On peut voir, notamment dans Hucbald et dans Guy d'Arezzo, les règles de ce contrepoint primitif nommé *organum.* C'est dans ce sens que certains chroniqueurs du moyen âge disent: *Decantare in organo duplo, triplo, quadruplo,* etc., c'est-à-dire *chanter en contrepoint à deux, trois ou quatre parties.* (TH. N.)

rétablir le chant de l'Église de Rome dans toutes les églises de l'empire (pp. 6-9). On trouve le texte original, notamment dans les grandes collections historiques de Duchesne et de Dom Bouquet (1). Il est peu d'écrivains sur la musique religieuse qui n'aient cité ce fragment littéraire; mais personne ne s'est douté qu'il pût contenir des inexactitudes et même d'étranges erreurs. On cite toujours, et l'on ne va jamais au fond des choses! Avec un peu de réflexion cependant, il eût été facile de constater que le récit du Moine d'Angoulême n'est qu'un tissu d'énormités brodées à plaisir sur un canevas historique... Le canevas historique, c'est la sollicitude de Charlemagne pour le chant grégorien (2); c'est l'établissement d'une école de chant dans la ville de Metz, école privilégiée qui avait seule le droit de donner des chantres à toutes les églises de l'empire (3); c'est l'envoi en France de deux chanteurs fort instruits dans les traditions grégoriennes, avec des copies authentiques de l'*Antiphonaire* de Rome (4).

Mais, à côté de ces faits incontestables, que penser de l'assertion du Moine d'Angoulême qui dit naïvement : « (Summus pontifex) dedit « ei (Carolo Magno) Theodorum et Benedictum doctissimos cantores « *qui a S. Gregorio eruditi fuerant?* » Saint Grégoire mourut le 12 mars de l'année 604, et les chanteurs romains n'arrivèrent en France qu'à la fin du VIIIe siècle... Ces deux artistes avaient donc plus de deux cents ans!

Que penser de cette autre assertion du même chroniqueur : « Tri- « buitque antiphonarios sancti Gregorii, quos *ipse* notaverat...? » Deux artistes romains, munis chacun d'une copie de l'antiphonaire, faite par saint Grégoire lui-même! Mais on voyait encore à Rome à la fin du IXe siècle, dit Jean le Diacre, témoin oculaire, l'antiphonaire authentique du saint pontife réformateur (5). Comment croire qu'un pape qui n'a régné que quatorze ans ait eu assez de loisirs, au mileu de la peste, de la guerre, du schisme des Trois-Chapitres, des soins qu'exigeaient et la conversion de l'Angleterre, et la tenue de plusieurs conciles, et la réforme de la liturgie, et la direction d'une école de chant, et la composition d'ouvrages qui forment trois volumes in-folio; comment, dis-je, croire que ce saint pape, accablé d'ailleurs d'infirmités, ait eu assez de loisirs pour copier trois fois de sa main *tous les chants en usage dans l'Église catholique?* Cela n'est-il pas matériellement impossible? Saint

(1) *Vita Caroli Magni per monachum Engolismensem descripta,* ad annum 787.

(2) Article 2° du *Capitulaire* de décembre 805. Apud Baluz., t. I, p. 421.

(3) *Ibidem.*

(4) Comparez le récit du Moine d'Angoulême avec celui que je donnerai plus loin d'après les traditions et les monuments de l'abbaye de Saint-Gall.

(5) « Ubi *usque hodie* lectus ejus, quo recubans modulabatur, et flagelum ipsius, quo « pueris minabatur, veneratione congrua, *cum authentico antiphonario* reservatur. »

Grégoire blâmait énergiquement Didier, archevêque de Vienne, de perdre son temps à donner des leçons de grammaire, et il aurait perdu le sien en se faisant *simple copiste!* Encore un coup, cela est d'autant moins admissible, que saint Grégoire acheva la réforme du chant en l'année 599, suivant Jean le Diacre, et qu'il mourut en 604.

A ces critiques fondamentales je voudrais bien en ajouter une troisième sur le nom des chanteurs qui vinrent en France, sous le règne de Charlemagne; mais j'aurai plus loin l'occasion de revenir sur cette question secondaire. Qu'il me suffise, ici, de faire observer que la réforme du chant grégorien, opérée par notre immortel empereur, a été racontée avec des détails vraiment romanesques par les chroniqueurs de cette grande époque, et qu'il faut admettre leurs dires avec beaucoup de réserve. Sans cette précaution de critique élémentaire, on en viendrait peut-être à croire sérieusement, avec le *Moine de Saint-Gall*, que Charlemagne obtint d'Étienne III *douze clercs habiles dans le chant de l'église*, en commémoration du nombre des saints apôtres, et qu'à peine sortis de Rome, ces chantres, envieux des hommes qu'ils allaient instruire, délibérèrent entre eux sur les moyens de varier tellement leur chant, qu'il ne pût jamais y avoir, sur ce point, ni unité ni accord dans l'empire des Francs (Dom Bouquet, tome V). Tout cela est fort puéril et doit être rangé au nombre des fables.

Il n'en est pas de même lorsque les moines d'Angoulème et de Saint-Gall parlent des choses qu'ils ont vues et qui subsistaient de leur temps. C'est ainsi que ce passage du premier chroniqueur : « *Omnes Franciæ* « *cantores didicerunt notam romanam quam nunc vocant notam francis-* « *cam* », s'explique très bien et se corrobore par ces paroles du second : « Tous ceux, qui en France, parlent le latin, appellent encore *chant* « *messin* le chant de l'église (à cause de la célèbre école de Metz). « Quant à nous, qui parlons la langue teutonique ou tudesque, nous « le nommons familièrement *met* ou *mette*, ou aussi *métisque* en sui- « vant les règles de la formation des mots dans le grec. »

C'est ainsi encore que le témoignage du Moine d'Angoulême est acceptable lorsqu'il s'agit des ornements du chant grégorien que les chantres français ne pouvaient exprimer, parce que ce fait subsistait de son temps, et que Jean le Diacre parle encore de cette circonstance, à la fin du IXe siècle, comme d'un défaut général en France et en Allemagne. « Entre autres nations de l'Europe, dit le biographe de saint Grégoire, « les Germains et les Francs ont pu apprendre parfaitement, à plusieurs « reprises, la douce mélodie des chants grégoriens; mais ils n'ont pu « conserver intact le précieux dépôt qui leur fut si souvent confié, soit « parce qu'ils le corrompirent en y ajoutant du leur à la légère, soit « parce que leur *férocité naturelle* se refusait à exprimer convenable- « ment les cantilènes suaves de Rome. En effet, les hommes d'au delà

« des Alpes tonnent, mais ne chantent pas : la rudesse barbare de leurs « gosiers toujours avinés, les inflexions et les tremblements de leur « voix qui ressemblent au bruit confus et au fracas du roulement d'un « char, troublent l'esprit des auditeurs au lieu de l'adoucir (1). »

Or, de quels agréments mélodiques est-il question dans la chronique du Moine d'Angoulême?

Si l'on s'en rapporte à la traduction de Rousseau, il s'agit de sons *tremblants, flattés, battus et coupés,* car c'est ainsi qu'il entend les expressions : *tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces.*

Ou je me trompe fort, ou le Moine d'Angoulême n'a eu en vue, par ces mots, que *deux* sortes d'agréments mélodiques, et non *quatre,* suivant l'interprétation de Jean-Jacques.

On connaît la définition du son vinnulé (*vinnula*), donnée par saint Isidore, et dans laquelle la flexibilité légère du tremblement vocal est clairement indiquée. Hé bien! ici, plus de doute : *vinnula* est synonyme de *tremula* dont le sens est significatif; la conjonction *vel* qui unit les deux termes équivalents, confirme cette interprétation.

Reste à connaître la valeur de la deuxième espèce de notes d'agrément : *collisibiles vel secabiles.*

Le verbe COLLIDERE signifie certainement *heurter,* et SECARE *couper, diviser;* or, la suite de cette discussion démontrera, par d'autres monuments plus clairs et plus positifs, qu'il ne peut être ici question que de la petite note que l'art moderne nomme *note de passage, note d'anticipation.* Et, en effet, cette petite note *divisant* deux sons pleins, *se heurte* réellement contre le deuxième des sons au milieu desquels elle se trouve.

Je n'insisterai pas sur l'opinion que je viens d'émettre. Peu m'importe, en définitive, qu'on interprète d'une manière ou d'une autre le passage en question. L'essentiel, c'est qu'avant et après saint Grégoire il y avait des agréments mélodiques. On serait parfaitement fixé sur les espèces différentes de ces agréments, que l'érudition actuelle en tirerait fort peu de profit : les monuments cités plus haut, quoique très précieux en thèse générale, laissent la pratique dans une complète obscurité.

(1) *Vita sancti Gregorii... edita a Johanne Diacono,* lib. II, cap. VII, apud Surium, *De probatis sanctorum vitis,* coloniæ Agrippinæ, CIϽ IϽϽ XVIII, t. II, p. 109. Le texte de ce passage important a été non seulement mal indiqué, mais encore profondément altéré dans un feuilleton du journal l'*Univers* du 13 octobre 1842. Je crois devoir le rectifier ici. « Hujus mo« dulationis dulcedinem, inter alias Europæ gentes Germani seu Galli discere, crebroque « rediscere insigniter potuerunt : incorruptam vero tam levitate animi, quia nonnulla de « proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali, servare minime « potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altissone perstrepentia, sus« ceptæ modulationis dulcedinem proprie non resultant : quia bibuli gutturis barbara feritas, « dum inflexionibus et repercussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam « fragore quasi plaustra per gradus confuse sonantia, rigidas voces jactat, sicque audientium « animos, quos mulcere debuerat, exasperando magis ac obstrependo conturbat. »

Mais voici un autre monument qui va nous révéler des détails d'une importance extrême. Grâce à lui, l'archéologue moderne pourra se former enfin une idée juste et pratique des agréments du chant en Europe, depuis la mort de Charlemagne (814).

On lit dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Gall*, écrite dans la deuxième moitié du X[e] siècle par Ekkeard, surnommé le Jeune ou le Palatin, illustre et savant religieux de ce couvent, que l'abbé Harthmann aimait beaucoup à donner des leçons de chant d'après l'*antiphonaire authentique*, et suivant les *traditions romaines* : « Maxime autem au-« thenticum antiphonarium docere et melodias romano more tenere « sollicitus (1). »

Et pour justifier l'enseignement d'Harthmann, Ekkeard ajoute aussitôt : « De quo Antiphonario altiora repetere operæ pretium putamus. Karo-« lus imperator cognomine Magnus cum esset Romæ, Ecclesias Cisal-« pinas videns Romanæ Ecclesiæ multimodis in cantu, ut et Johannes « scribit, dissonare, rogat Papam tunc secundo quidem Adrianum, « cum defuncti essent quos ante Gregorius miserat, ut item mittat « Romanos cantuum gnaros in Franciam. Mittuntur secundum Regis « petitionem Petrus et Romanus, et cantuum et septem liberalium ar-« tium paginis admodum imbuti, Metensem ecclesiam ut priores adituri. « Qui cum in Septimo lacuque Cumano aere Romanis contrario qua-« terentur, Romanus febre correptus vix ad nos usque venire potuit, « Antiphonarium vero secum, Petro renitente, vellet nollet cum duos ha-« berent, unum S. Gallo attulit. In tempore autem Domino se juvante « convaluit. Mittit Imperator celerem quemdam, qui eum si convales-« ceret nobiscum steare nosque instruere juberet. Quod quidem Patrum » hospitalitate regratiando libentissime fecit... Dein uterque fama vo-« lante studium alter alterius cum audisset, æmulabantur pro laude et « gloria, naturali gentis suæ more, uter alterum transcenderet, memo-« riaque est dignum, quantum hac æmulatione locus uterque profe-« cerit, et non solum in cantu sed et in cæteris doctrinis excrevit. Fe-« cerat quidem Petrus ibi jubilos ad sequentias quas *Metenses* vocant : « Romanus vero romane nobis e contra et amœne de suo jubilos mo-« dulaverat, quos quidem post Notkerus quibus videmus verbis liga-« bat : *frigdoræ* et *occidentanæ*, quas sic nominabant, jubilos illis ani-« matus etiam ipse de suo excogitavit (2). Romanus vero, quasi nostra

(1) *Ekkeardi junioris cœnobitæ S. Galli liber de casibus monasterii S. Galli in Alemannia* (apud Melch. Goldast, *Alamannicarum rerum scriptores*, Francofurti, in-fol., 1606, t. I, p. 60.) — Goldast dit que Ekkeard le Jeune mourut en 996. (*Ibid.*, p. 3.) Il rapporte les *Annales Breves* d'Hépidann, moine de Saint-Gall, dans lesquelles on lit à l'année 921 : *Harthmannus abbas effectus est.* (*Ibid.*, p. 10.)

(2) Tout ce passage servira à compléter et à rectifier cette assertion de M. de Chateaubriand : « Les séquences, d'origine barbare, portaient (*au X[e] siècle*) le nom de *Frigdora.* »

« præ Metensibus extollere fas fuerit, Romanæ sedis honorem S. Galli
« cœnobio ita quidem inferre curavit. Erat Romæ ministerium quod-
« dam et theca ad Antiphonarii authentici publicam omnibus adventanti-
« bus inspectionem repositorii, quod a cantu nominabant *Cantarium.*
« Tale quidem ipse apud nos, ad instar illius circa aram Apostolorum,
« cum authentico locari fecit, quem ipse attulit, exemplato Antipho-
« nario : *in quo usque hodie* si quid dissentitur, quasi in speculo, error
« ejusmodi universus corrigitur. *In ipso* quoque *primus ille litteras*
« *alphabeti significativas* notulis quibus visum est aut sursum aut ju-
« sum, aut ante aut retro *excogitavit :* quas postea cuidam amico quæ-
« renti Notker Balbulus dilucidavit... » (CAP. IV, p. 60.)

Dans ce curieux récit d'Ekkeard le Jeune, tout se lie, tout s'enchaîne, tout se tient : Harthmann, élu abbé de Saint-Gall en 921, enseignait le chant romain d'après une copie *authentique* de l'Antiphonaire de saint Grégoire; cette copie avait été envoyée en France sous Charlemagne par le pape Adrien; Romanus, qui en était porteur, tomba malade en route, fut accueilli dans le célèbre monastère, y recouvra la santé et y finit ses jours. Plein de reconnaissance, Romanus fit don à l'abbaye de Saint-Gall de sa précieuse copie de l'Antiphonaire de saint Grégoire, qui fut plus tard la base de l'enseignement d'Harthmann, et qu'Ekkeard, mort en 996, affirme être encore conservée *de son temps.* De plus, Ekkeard dit que Romanus imagina *le premier* de mettre au-dessus ou au-dessous des neumes, avant ou après les signes de notation de cet antiphonaire, des lettres alphabétiques que Notker Balbulus a expliquées plus tard à l'un de ses amis qui lui en demandait la signification.

Jusqu'au XIX[e] siècle, ces indications claires et précises n'émeuvent aucun archéologue; personne ne songe à visiter l'abbaye de Saint-Gall dans le but de savoir si l'exemplaire de l'antiphonaire, apporté au VIII[e] siècle par Romanus et conservé dane le célèbre couvent jusqu'au XI[e], y existe encore? Et cependant, je le répète, la reconnaissance de ce fait est facile, car les détails qui doivent guider le monumentaliste sont fournis, un à un, par Ekkeard.

M. Joseph Sonnleithner de Vienne, mort en 1835, est le premier qui songe à vérifier l'assertion de l'historien de Saint-Gall. Et quelle n'est pas sa joie lorsqu'il retrouve, dans la bibliothèque de ce couvent, l'admirable manuscrit avec son étui d'ivoire merveilleusement ciselé et les lettres alphabétiques de Romanus !

Cette précieuse trouvaille une fois constatée, un autre artiste de Vienne, M. Kiesewetter, se rend à Saint-Gall et obtient la permission de publier, en *fac similé*. quatre lignes du fameux Antiphonaire authentique (1).

Analyse raisonnée de l'Histoire de France; œuvres compl., édition de Pourrat et Furne, 1832, t. VI, p. 67).

(1) Voir ce fac similé en tête de mon premier article.

M. Fétis, tout préoccupé de l'idée que saint Grégoire avait noté les livres de chant avec les lettres romaines, et soutenant d'ailleurs que les neumes étaient une importation des Lombards, des Suèves, des Saxons, etc., dans l'Europe méridionale, écrit aussitôt trois articles contre M. Kiesewetter (1).

Celui-ci avait soutenu que les neumes étaient la notation dont s'est servi saint Grégoire. M. Fétis soulève des difficultés historiques, prétend que l'illustre pontife n'a pu recevoir aucune leçon musicale des Lombards, sinon en 593, et conclut qu'il n'a pas dû se servir des neumes, notation barbare dont l'usage n'était pas encore assez général pour qu'il la préférât à la notation si simple, si claire et si facile qui porte son nom. (*Gazette musicale*, 1844, p. 207.) Abordant ensuite la question d'une manière plus directe, M. Fétis affirme que le manuscrit de Saint-Gall n'est pas de saint Grégoire : 1° Parce que ce n'est pas un *antiphonaire*, mais un *graduel*; 2° Parce que le fac similé *Ostende*, publié par Kiesewetter, contient des altérations mélodiques sur les mots *misericordiam tuam*; ce morceau est du deuxième mode, dit Guy d'Arezzo ; or, la mélodie du fac similé, sur la dernière syllabe de *misericordiam*, n'est point conforme au deuxième mode, *parce que la médiante* ♮ *remonte à la dominante C, et y fait une terminaison incidente qui appartient plus au septième mode qu'au second* (ibid., p. 221); et 3° enfin, le manuscrit de Saint-Gall n'est pas authentique, parce qu'on y trouve du désordre dans la notation...

Il y a toujours un extrême danger, dans le domaine de l'archéologie, à porter un jugement définitif sur une chose que l'on n'a point vue et dont on ne peut parler que sur un échantillon. M. Fétis, je le regrette, n'a pas assez tenu compte de cette position dans laquelle il se trouvait, et sa critique a frappé complètement à faux.

Ainsi, dans sa réponse à M. Kiesewetter, il se fonde sur une distinction subtile entre la *graduel* et l'*antiphonaire;* mais plus tard, en 1846, examinant *ce que contenait l'Antiphonaire noté de saint Grégoire* (2), il laisse échapper de sa plume cette conclusion beaucoup plus acceptable : « Serait-ce donc que ce qu'on aurait appelé primitivement l'*Antiphonaire* « aurait été le graduel, et que le véritable antiphonaire n'aurait point « eu de nom? Ou bien, les premiers recueils des chants de l'Église, sor-« tis de la main de saint Grégoire, ou copiés d'après ceux-ci, auraient-« ils renfermé à la fois et l'antiphonaire et le graduel? »

En second lieu, je suis bien fâché de le dire, M. Fétis ne s'est point ressouvenu qu'il y a, dans la liturgie, plusieurs morceaux qui commencent par les mots *Ostende nobis*. Celui dont M. Kiesewetter a donné le fac similé d'après le Responsaire-graduel de Saint-Gall, n'est point le

(1) *Gazette musicale*, année 1844, pp. 205, 213 et 221.
(2) *Revue* de M. Danjou, 2e année, pp. 13-22.

graduel de la VIe férie du 3e dimanche de l'Avent, comme l'a cru l'honorable écrivain de Bruxelles, mais bien le verset de l'*alleluia* du 1er dimanche de ce temps liturgique. Le premier de ces deux morceaux qui n'a aucun rapport avec le fac similé, est en effet du deuxième mode ; l'autre, comme l'enseigne Bernon dans son *Tonarius*, est du huitième : c'est ce morceau qui se trouve noté en neumes dans le spécimen donné par M. Kiesewetter.

En troisième lieu, lorsque l'on confond ainsi deux pièces de chant qui ont entre elles une si grande différence tonale, on peut fort bien se méprendre sur les caractères généraux de la notation elle-même. C'est ce qui a eu lieu dans l'appréciation de M. Fétis. Confondant deux morceaux dissemblables, il a cru que la notation du manuscrit de Saint-Gall était dans un immense désordre. Ajoutez à cela que M. Fétis regarde comme réguliers les seuls neumes qui peignent à la vue l'élévation ou l'abaissement des sons, et l'on aura une autre cause de l'erreur fondamentale de ce laborieux et infatigable musicographe. Sous le rapport de la régularité neumatique, le manuscrit de Saint-Gall est comme tous ceux de l'époque primitive : l'élévation des signes, considérée *comme système général*, n'y était point nécessaire, ni même connue ; le copiste commençait *toujours* par transcrire le texte, puis on y ajoutait les neumes. Quand la place manquait, la notation se posait en montant sur la syllabe surchargée de signes, et les notes qui appartenaient à la syllabe d'après s'écrivaient *au-dessous* de la tirade mélodique appartenant à la syllabe précédente (1). Tout cela n'avait rien d'irrégulier, parce que les neumes impliquaient d'une manière ingénieuse notre portée musicale actuelle, du moins pour les notes modales et essentielles de chaque ton. Certains signes avaient en outre un sens toujours semblable, d'autres variaient suivant le mode. Indépendamment des signes fixes et de modalité, il y avait des groupes neumatiques qui, au premier coup d'œil, indiquaient le ton du morceau. Le chanteur, ainsi renseigné sur l'ensemble de la mélodie, n'avait plus qu'à rechercher la valeur des signes qui précédaient et suivaient les notes modales échelonnées de distance en distance, et c'était pour lui un déchiffrement beaucoup plus simple et plus facile qu'on ne le soupçonne aujourd'hui. C'est pour n'avoir pas découvert ces lois de lecture, que M. Fétis s'est fait une idée fausse de la régularité ou de l'irrégularité des plus anciennes notations de l'Europe. S'il avait dit que le manuscrit de Saint-Gall n'offre que des types neumatiques peu soignés et tracés à la hâte, j'aurais partagé son avis; mais cette assertion même aurait prouvé en faveur de l'authenticité du trésor de Saint-Gall : quand Charlemagne demanda au pape des chanteurs ins-

(1) On aura une idée de ce procédé calligraphique en examinant, dans le fac similé du manuscrit de Saint-Gall, les neumes placés sur le mot *Domine*.

truits et une bonne copie de l'Antiphonaire grégorien, la transcription a dû en être faite à la hâte, pour obtempérer le plus vite possible au désir du grand monarque.

Je me résume. Le manuscrit de Saint-Gall est bien une copie authentique de l'Antiphonaire de saint Grégoire : c'est là un fait maintenant incontestable et que le Père Lambillotte se chargera bientôt de présenter à la science d'une manière complète.

En attendant, qu'il me soit permis d'insister sur la présence, dans ce manuscrit, des petites lettres alphabétiques imaginées par Romanus. M. Danjou, il est vrai, n'était point de cet avis quand il disait : « Comme le manuscrit actuel de Saint-Gall, dont on a publié un *fac* « *similé*..., ne contient absolument que des neumes, j'en conclus *avec* « *certitude* que ce n'est pas l'antiphonaire noté par Romanus. » (*Revue*, « 1848.)

J'en demande bien pardon à M. Danjou : le *fac similé* contient autre chose que des neumes; il contient sept fois la lettre C, et une fois les lettres L et T. J'ai pu, depuis l'assertion de M. Danjou et grâce à la bienveillance amicale du Père Lambillotte, constater presque tout l'alphabet de Romanus sur des spécimens nombreux et mieux choisis. En conséquence, il m'a été plus facile de comprendre les explications données par Notker Balbulus. Ces explications de Notker seront désormais un monument du plus haut prix pour la question des ornements mélodiques; elles révèleront la théorie de l'art à cette époque reculée, et l'antiphonaire de Saint-Gall nous en montrera l'application pratique.

Mes renseignements fournis par Notker sont contenus dans une lettre qu'il écrivit à un certain Lantbert, et qui a été publiée :

1° Par Henri Canisius (*Antiquæ lectiones,* Ingolstadii, 6 vol. in-4, 1602 — 1604, tome V, 2e partie, p. 739);

2° Par Mabillon (*Annal. Benedict.* , tome IV, appendix, p. 688;

3° Par Gerbert (*Scriptores*...), tome I, p. 95.

Voici d'abord le texte de cette lettre curieuse, tel qu'on le trouve dans les auteurs précédents :

« Notker Lantberto fratri. salutem. Quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilenæ, prout potui, juxta tuam petitionem explanare curavi.
« **A** ut altius elevetur. admonet.
« **B** secundum litteras, quibus adjungitur, ut bene, id est, multum extollatur, vel gravetur sive teneatur, belgicat.
« **C** ut cito vel celeriter dicatur, certificat.
« **D** ut deprimatur, demonstrat.
« **E** ut æqualiter sonetur, eloquitur.
« **F** ut cum fragore seu frendore feriatur, flagitat.
« **G** ut in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur.
« **H** ut tantum in scriptura aspirat, ita et in nota idipsum habitat.
« **I** jusum vel inferius insinuat, gratitudinem pro G interdum indicat.

« **K** licet apud Latinos nihil valeat, apud nos tamen Alemannos pro χ græca positum « *chlenche*, id est *clange*, clamitat.
« **L** *levare* lætatur.
« **M** mediocriter melodiam moderari mendicando memorat.
« **N** notare, hoc est noscitare, notificat.
« **O** figuram sui in ore cantantis ordinat.
« **P** pressionem vel prensionem prædicat.
« **Q** in significationibus notarum cur quæritur? cum etiam in verbis ad nihil aliud scriba- « tur, nisi ut sequens U, vim suam amittere quæritur.
« **R** rectitudinem vel rasuram non abolitionis, sed crispationis rogitat.
« **S** susum vel sursum scandere, sibilat.
« **T** trahere vel tenere debere testatur.
« **V** licet amissa in sua, veluti valde VAU græca, vel hebræa velificat.
« **X** quamvis latina verba per se non inchoet, tamen *expectare* expetit.
« **Y** apud Latinos nihil *hymnizat*.
« **Z** vero, licet et ipsa mere græca, et ob id haud necessaria Romanis, propter prædictam « tamen ζ litteræ occupationem ad alia requirere, in sua lingua, *zitise* require.
« Ubicumque autem duæ vel tres, aut plures litteræ ponuntur in uno loco, ex superiore « interpretatione, maximeque illa, quam de B dixi, quid sibi velint, facile poterit « adverti.
« Salutant te Ellenici fratres, monentes te fieri de ratione embolismi triennis, ut absque « errore gnarus esse valeas, biennis contempto precio divitiarum Xercis. »

Avant d'essayer la traduction de cette singulière épître, il est bon que j'entre dans quelques détails qui montreront combien elle a causé d'embarras aux écrivains les plus érudits.

Canisius avoue qu'il ne comprend pas quelles pouvaient être les lettres alphabétiques dont parle Notker : — « Quæ sint illæ litteræ cantilenæ, « non capio ego, fideliter tamen descripta sunt quæcumque sequebantur. « Præcedit autem Litania Auxilium » (*Antiquæ lect.*, t. V, p. 739.) Il est fâcheux que ce savant n'ait point reproduit les *litanies* qui précédaient l'épître de Notker dans le manuscrit dont il s'est servi : elles eussent probablement fait connaître les exemples envoyés à Lantbert ; la découverte de l'Antiphonaire de Saint-Gall ne peut m'empêcher de regretter cette omission.

Dom Mabillon n'a pas su imiter la réserve de Canisius. Ce docte Bénédictin dit quelques mots sur l'histoire de la notation musicale, à propos des lettres de Notker. Analysant le récit d'Ekkeard le Jeune, il affirme que Romanus employa, *le premier*, les lettres de l'alphabet pour indiquer les notes musicales : *Eumque primum esse, qui litteras alphabeti, pro notulis cantus apposuerit :* affirmation monstrueuse qui ne peut s'excuser, que rien ne peut justifier ! A la fin du IXe siècle, ajoute dom Mabillon, l'usage en musique des *lettres-notes* était en désuétude, témoin l'épître de Notker qui doit les expliquer à Lantbert : « Sub finem sæculi « noni jam obsoletus erat litterarum usus, ut intelligitur ex quæstione « Lantberti, sancti Galli monachi, qui Notkerum Balbulum de earum « significatione interrogavit. » — Une fois cramponné à ce faux point

de départ historique, dom Mabillon s'éloigne de plus en plus du vrai. Vers le commencement du Xe siècle, dit-il, les notes à queue furent inventées, mais employées sans lignes : « Postmodum inventæ sunt notulæ caudatæ, sed absque lineolis. » — Au XIe siècle enfin, Guy d'Arezzo inventa les notes de forme rhomboïde qu'il plaça sur une portée musicale; ces notes sont encore en usage aujourd'hui : « Denique sæculo un- « decimo, additis a Guidone Aretino lineolis, inventi sunt rhombi, qui- « bus etiam nuuc utimnr. » (*Annal. Benedict.* t. IV, p. 688.) Chacune de ces étranges affirmations contient une erreur...

Gerbert, qui pouvait donner d'utiles renseignements sur la lettre de Notker Balbulus, l'a publiée dans ses *Scriptores* sans aucun commentaire, sans aucune explication, sans aucune note critique.....

§ XII.

Examen critique des monuments relatifs aux ornements de l'ancienne musique de l'Europe (Suite).

M. Fétis a signalé la lettre de Notker Balbulus que j'ai reproduite *in extenso* dans l'article précédent, mais il n'a fourni aucun détail sur le texte et la signification de ce précieux monument historique.

On a vu plus haut l'explication qu'en donne Baïni qui, toutefois, ne cite point Notker.

Qu'étaient-ce donc que les *lettres alphabétiques* imaginées par Romanus ?

Je vais essayer de le dire.

Tout ce que rapporte Notker de l'invention de Romanus peut, sans aucun doute, se rattacher à ce qu'on appelle *ornement du chant*, dans l'acception la plus générale du mot. Ainsi, lorsque M. Danjou disait : « Le chantre Romanus a-t-il ajouté les notes aux lettres ou les lettres « aux notes ? Nous adoptons le premier sens, M. Nisard le second « (*Revue*, 1848), » il persistait dans une erreur impardonnable, comme on va le voir et comme on peut le constater en examinant avec soin l'Antiphonaire de Saint-Gall. (*Confer.* le fac similé qui est en tête du premier article.)

Et d'ailleurs ne suffit-il pas de lire sans préoccupation les paroles même d'Ekkeard le Jeune, pour avouer que les *notules musicales* sont antérieures aux *lettres explicatives* imaginées par Romanus : *Primus ille litteras alphabeti significativas notulis..... aut sursum aut jusum, aut ante aut retro excogitavit ; quas postea cuidam amico quærenti Notker Balbulus explanavit?*

Ce que soutenait M. Danjou eût été admissible, si les lettres de Romanus avaient été des notes, ainsi que le pensait dom Mabillon. Mais il n'en est rien. Ces lettres, qui se trouvent çà et là dans la notation neumatique, avaient pour objet :

1° D'indiquer le mouvement des différents groupes mélodiques d'une même cantilène (C, M, T) :

C, *citò* (vite).

M, *moderari* (en donnant à l'exécution un mouvement modéré).

T, *tenere* (en accentuant lentement chaque note).

On ne peut pas exposer plus clairement, que ne le fait ici Notker, les variétés principales de lenteur ou de vitesse dans l'émission de la voix. Les trois termes précédents correspondent au *lento* au *moderato* et à l'*allegro* des modernes.

2° De prévenir qu'il fallait faire un silence ou une pause dans la mélodie (X *expectare expetit*).

3° De préciser la manière dont on devait former tel ou tel son (O, H, M, F, G, K, Q) :

O, en donnant à la bouche la figure d'un O.

H, *aspirat* (en chantant la note avec aspiration).

M, en donnant à la voix le son pleureur que laisse échapper un mendiant qui demande l'aumône.

F, *cum fragore* (avec force).

G, *ut garruletur*, avec tremblement de la glotte ou *trille*. C'est évidemment la *vox garrula, vox vinnolata*, dont j'ai constaté l'emploi dans la musique européenne dès les premiers siècles de notre ère.

K (*pro χ græca positum* chlenge *id est* clange *clamitat*), désignait une note qui devait être exprimée par *un cri aigu* et *perçant*. Le mot grec κλαγγή, que cite ici Notker en le mutilant un peu, a bien réellement cette signification. Il s'ensuit que le K ne se mettait jamais qu'au-dessus de notes *élevées* de l'échelle mélodique, tandis que l'F s'adaptait indistinctement à tous les sons d'une gamme grégorienne.

Q, avec douceur, piano.

« Pourquoi rechercher cette lettre dans l'alphabet de Romanus, dit « Notker, puisque, dans l'orthographe des mots latins, le Q s'emploie « seulement pour montrer que l'U suivant perd sa force (*Vim suam* « *amittere*) ? » — Sans entrer dans l'explication philosophique de cette phrase un peu obscure, il est évident qu'il s'agit ici d'une *amission de force*, c'est-à-dire de ce que les musiciens modernes appellent *piano*. Et ce qui me confirme dans ce sentiment, c'est que si la lettre Q n'avait pas, dans l'alphabet de Romanus, la signification que je lui donne, il faudrait admettre que le chanteur grégorien a imaginé un signe pour exprimer notre *forte*, et qu'il n'en a inventé aucun pour indiquer notre *piano*. — Or, cela n'est point croyable.

4° De prémunir contre certaines difficultés concernant la lecture de la notation (E, N, L, I, S, A) :

E signifiait que la note marquée de cette lettre était à l'unisson de la note précédente.

C'est de là, sans doute, qu'est venu, dans le système d'Hermann Contract, l'usage d'employer l'E pour désigner l'unisson : *E voces unisonas æquat.* (Gerberti *Scriptores,* t. II.) C'est de là aussi que l'on doit faire dériver le guidon E, mis à la fin d'une ligne de musique, pour montrer que la dernière note de cette ligne forme unisson avec la première de la ligne suivante. Ce genre de guidon, que personne n'a signalé, est employé notamment dans le manuscrit 1121 du XI[e] siècle, de l'ancien fonds latin de la Bibliothèque nationale.

N, équivalant à notre *Nota benè,* indiquait un passage qu'il fallait avoir étudié et par conséquent bien connaître, pour l'exécuter convenablement.

L, neumes qui s'élèvent jusqu'aux notes les plus hautes de l'*ambitus* du mode.

I, pour faire observer que la note initiale d'un neume doit être chantée au-dessous de la note finale du neume précédent.

S, pour indiquer le contraire.

A, pour rappeler que, dans un groupe neumatique, il y a un saut disjoint de quarte ou de quinte, suivant le mode.

5° De corriger certaines fautes de transcription musicale, échappées aux copistes (P, R) :

P, *pressionem indicat;* cette lettre montre qu'il doit y avoir un *pressus* dans les neumes, bien que la sémiologie ne l'y indique pas. Je dirai plus loin le rôle important du *pressus* dans les anciennes notations musicales de l'Europe.

R (*rectitudo vel rasura non abolitionis sed crispationis*), phrase barbare que je traduis de cette manière : *Rectification ou rature non d'abolition, mais de crispation,* c'est-à-dire que tel ou tel signe neumatique représentant un son *crispé,* il faut effacer, dans le manuscrit, non la note elle-même, mais seulement la *crispation* de cette note.

Il est évident que les mots *rectitudo* et *rasura* sont synonymes; or, le sens de *rasura* ne peut être douteux un seul instant, si l'on veut se rappeler l'éloge que fait Ekkeard le Jeune d'un splendide évangéliaire écrit à Saint-Gall : *Raro in pagina,* dit-il, *vel unius verbi mendacium invenias rasum.* (Goldast, t. I, p. 46.) Cet évangéliaire était si bien exécuté qu'on rencontrait à peine çà et là quelques rares *exponctions,* pour parler comme les paléographes. — La lettre R signifie donc ici l'exponction ou la rature d'un signe sémiologique indiquant une note crispée, de telle sorte toutefois que ce n'est point la note elle-même qui doit être *abolie, effacée, expongée,* mais seulement sa forme calligraphique

de *crispation*, comme je l'ai déjà dit. L'examen des monuments m'autorise à poser cette interprétation nouvelle comme une doctrine certaine, et me rappelle des faits analogues dans la notation blanche des XVe et XVIe siècles : c'est ainsi, par exemple, que Lucas Lossius, dans ses *Erotemata musicæ* (petit in-8° 1563-1590), nous apprend qu'une minime dont la queue ou virgule était barrée, n'en subsistait pas moins comme note ; la correction n'atteignait que la virgule qui devait être effacée dans l'exécution musicale, et ainsi, au lieu d'une *minime*, le chanteur avait une *semibrève*. Aujourd'hui cette correction n'est plus admise dans la pratique de l'art : une *blanche* dont la queue serait traversée par une barre ne deviendrait pas pour cela une *ronde;* elle resterait ce qu'elle est, mais devrait être divisée en quatre *croches* distinctes.

Voilà comment les détails de la pratique musicale varient de siècle en siècle, se transforment, et ne permettent pas toujours à l'archéologue de considérer l'art comme un tout dont chaque partie reste constamment identique, au fond.

Ce qui précède donnera, je le crois, une idée de l'emploi de la lettre R dans l'*alphabet* de Romanus. Seulement il me reste un point à éclaircir pour que le sens de cette lettre soit parfaitement connu. En effet, il ne suffit pas de comprendre la valeur du mot *rasura*, il faut encore savoir ce que doit signifier ici le mot *crispatio*.

Et d'abord, il y a une chose dont il est imposible de douter, c'est que la *crispation* musicale ne pouvait être qu'un ornement du chant.

On a vu que deux espèces d'ornements mélodiques proprement dits sont mentionnées dans le récit du Moine d'Angoulême : — le *son tremblé* ou vinnulation (*tremula vel vinnula*), et l'appogiature, l'anticipation ou simple port de voix (*collisibiles vel secabiles voces*). Je me trompe fort si le mot *crispation* n'est pas, dans l'épître de saint Notker Balbulus, le terme générique de ces deux sortes d'ornements. Le verbe *crispare* signifie *friser, rider;* c'est dans ce sens que l'on dit : *crispare pelagus,* rider la surface de la mer. Un célèbre musicien encyclopédiste du XIIIe siècle, appelle le trille *nota procellaris*, et s'appuie, pour justifier cette épithète, sur des explications qui coïncident parfaitement avec le *crispare pelagus* que je viens de citer : — *Procellaris dicitur, eo quod* (sicut) *procella fluminis aurâ levi agitata movetur sine aquæ interruptione, sic nota procellaris in cantu fieri debet cum apparentiâ quidem motûs, absque tamen soni vel vocis interruptione.* Ceci me paraît péremptoire. — En second lieu, le verbe *crispare* signifie encore *brandir, secouer, agiter dans la main* (*crispare hastile,* brandir un javelot). Or, il y a une analogie frappante entre cette deuxième signification de *crispare* et le mot même de *reverberatio* que le précédent auteur du XIIIe siècle emploie pour désigner une seconde espèce

d'ornement mélodique : — *Reverberatio*, dit-il, *est brevissimæ notæ ante canendam notam celerrima anticipatio, quâ scilicet mediante sequens assumitur.* Cette action de refrapper vivement la note suivante, qu'est-ce autre chose qu'une sorte de *crispation musicale*, qu'une petite note qui se détache d'un son plein pour aller se heurter contre le son suivant? Cette petite note impétueuse et *toute brandive,* comme aurait dit Rabelais, n'est-elle pas évidemment la *nota secabilis vel collisibilis* du Moine d'Angoulême, et la *plique antique* dont fait mention un manuscrit anonyme du XIII[e] siècle qui a été en la possession de l'abbé de Tersan : *Antica plica erat simplex nota divisionis soni; est hodiè signum tremulæ vocis?* Je le crois avec d'autant plus de certitude, que tous les monuments pratiques les plus anciens de l'art en Europe se traduisent facilement avec cette théorie, et qu'ils sont inintelligibles sans elle.

Il y avait donc primitivement deux sortes d'agréments mélodiques indiqués par la forme même des neumes grégoriens : le *trille* et la petite note d'anticipation. Lorsque le copiste s'était trompé dans sa transcription musicale, en écrivant à tort l'un de ces deux signes de note *ornementée.* on ajoutait au-dessus du neume la lettre R, et cette simple correction suffisait pour *exponger* la faute calligraphique et faire exécuter la note d'une manière ordinaire, c'est-à-dire sans *trille* ou sans *anticipation.*

Voilà, ce me semble, une explication naturelle et simple que les manuscrits, d'ailleurs, ont rendue pour moi vraie, certaine, inattaquable. L'abbé Baïni, en disant que l'R signifiait : *Quando dovera cessare il* TRILLO *incomminciato per la figura* TREMULA, a commis une de ces énormités archéologiques qui ne résistent pas au plus léger examen. Jamais le mot *rasura* n'a eu le sens que lui donne ici le docte écrivain; un signe musical qu'il faut *raturer, effacer, exponger,* ne doit pas même avoir un commencement d'exécution, et lui en donnât-on un (admettons un instant cette hypothèse), il faudrait convenir que la cessation du trille ne serait nullement indiquée par la présence de l'R écrit au-dessus de la note trillée. Pourquoi? précisément parce que la lettre occupe, en ce cas, plus de place que le signe neumatique lui-même.

Je demande pardon à mes lecteurs d'avoir insisté si longuement sur cette partie de l'épître de Notker Balbulus; ce que j'en ai dit m'a paru d'une importance extrême pour l'histoire pratique de l'art. Plus loin, je démontrerai que sans ces explications il est impossible de rien entendre au précieux manuscrit bilingue de Montpellier : ce qui n'empêche pas que bien des personnes, fort estimables d'ailleurs, regardent *à priori* la simple transcription de la partie alphabétique de ce monument en notation moderne comme une solution complète de la lecture des neumes ou comme une notification officielle du vrai chant liturgique

de saint Grégoire. Une pareille idée, sans rien ôter au mérite intrinsèque du document auquel je fais allusion, prépare bien des mécomptes à ceux qui en sont maintenant les adeptes de bonne foi et les hardis propagateurs.....

Je reviens à l'explication des *lettres significatives* de Romanus. La valeur du V, de l'Y et du Z m'est inconnue. Quant à la lettre B, elle offre un sens fort clair; elle était d'un emploi assez fréquent, et, s'ajoutant toujours à d'autres lettres, elle avait la force des adverbes *benè. multûm.* Exemples : BT, c'est-à-dire, accentuez *très lentement* chaque note; AL, c'est-à-dire, montez jusqu'*aux plus hautes notes tolérées* du mode.

L'apparition très prochaine de l'Antiphonaire de Saint-Gall, que va publier le P. Lambittotte, permettra aux archéologues de constater l'exactitude des explications précédentes, de les compléter et même de rectifier, s'il y a lieu, quelques détails qui pourraient être plus ou moins imparfaits. Mais, dès aujourd'hui, je puis tirer avec certitude les conclusions suivantes :

Première conclusion. — En soutenant que les lettres de Romanus ont été la notation primitive de l'Antiphonaire de Saint-Gall, et que c'est plus tard qu'on y a ajouté les neumes, on s'est mépris d'une manière étrange. Autant vaudrait dire en parlant d'un morceau de musique moderne où le compositeur a mis des *forte,* des *piano,* des *crescendo,* des *trilles,* des *rallentando,* etc., etc. : — « Tous ces signes « d'expression mélodique sont la notation primitive de la pièce; les « rondes, les noires, etc., n'y ont été ajoutées qu'après coup. »

Deuxième conclusion. — L'abbé Baïni a donné aux lettres de Romanus une valeur de fantaisie.

Pour s'en convaincre, il suffit de soumettre à l'examen de la critique la plus élémentaire les assertions de cet auteur. Suivant Baïni, en effet, chaque lettre de l'alphabet est une *initiale* employée pour désigner chaque figure neumatique d'une manière abréviative. Or, cela est complétement inexact. Ainsi :

T ne voulait pas dire *tremula,* comme il le soutient, mais *trahere vel tenere;*

S n'avait pas la signification de *secabilis nota,* mais de *sursum scandere;*

P n'indiquait pas un *podatus,* mais bien un *pressus,* ce qui est très différent (*prensionem vel pressionem prædicat*);

E ne rappelait pas à la mémoire le neume *exon*, succession de cinq notes ascendantes, mais seulement l'*unisson* de deux notes consécutives (*ut æqualiter sonetur eloquitur*);

O n'était pas applicable à tel ou tel neume en particulier, mais à toutes les figures neumatiques indistinctement, quand l'émission de la voix

exigeait, d'après les traditions de l'école grégorienne, que le chantre ouvrît la bouche comme un O (*figuram suî in ore cantantis ordinat*).

Il est inutile d'accumuler ici plus de preuves directes contre les conjectures imaginées par l'auteur des *Memorie storico-critiche;* comme elles sont en contradiction manifeste avec l'épître de Notker, il faut bien avouer qu'elles ont contre elles le *seul monument authentique et connu* qui existe sur cette matière délicate de l'archéologie musicale.

M. Danjou a été beaucoup plus loin que l'abbé Baïni. Celui-ci, comme on vient de le voir, prétendait que les petites lettres alphabétiques, placées à côté des neumes, indiquaient les initiales de ces neumes eux-mêmes, lesquels pouvaient exprimer des groupes de plusieurs notes. M. Danjou, au contraire, à l'occasion d'un ms. de la Bibliothèque Angélique, à Rome (R, n° 4, 3, 8), fait observer que ce monument contient en quelques endroits des *lettres* à côté de la notation. Ces lettres sont, dit-il, *a, c, d, e, i, n, o. l. p, s. t.* Et il ajoute : — « La lettre *c* se trouve cinq fois dans le graduel de « Pâques; mais dans ce « cas elle indique la note qu'on a depuis nommée *ut,* et c'est encore « un moyen de faciliter la lecture des signes de neumes placés pres- « que sans relation de hauteur. » (*Revue,* août 1847, p. 266.) Donc, d'après M. Danjou, les petites lettres ajoutées aux neumes peuvent être la traduction alphabétique de la notation mystérieuse qu'elles accompagnent. Oui, sans doute, mais c'est à une seule condition : — C'est que ces lettres seront conformes aux diagrammes en usage dans la musique de l'ancienne Europe. Or, il n'y en a point qui comprennent l'alphabet jusqu'aux lettres S — T (1). Lorsque M. Danjou aura répondu à cette observation fondamentale, j'aurai l'honneur de lui démontrer, par d'autres preuves, qu'une petite note bibliographique peut contenir une grave erreur d'archéologie.

Je ne finirai point cette deuxième conclusion sans faire observer, contrairement à l'opinion de Baïni, que les *lettres significatives* n'ont pas pu se trouver dans les livres de chant envoyés en France avant Romanus, puisque c'est ce même Romanus qui en a inventé l'emploi et déterminé *le premier* la signification. Cette dernière erreur achève de détruire un système que désormais rien ne peut légitimer. Avec un peu de réflexion, M. de Coussemaker se serait bien gardé de lui donner la sanction de son assentiment.

Troisième conclusion. — Les lettres de Romanus nous révèlent un fait de la plus remarquable importance : c'est que, d'après les plus pures traditions grégoriennes conservées à Rome, le plain-chant ne s'exécutait pas comme aujourd'hui. Les auteurs du moyen âge, à une époque où déjà les véritables conditions du chant religieux s'étaient oblitérées, n'ont pas compris cette définition de saint Bernard : *Musica plana est notularum sub una et æquali mensura simplex et uniformis*

pronunciatio, sine incremento et decremento prolationis. Sans aucun doute, saint Bernard fait ici allusion à la musique figurée et déclare que le plain-chant est, par sa nature, essentiellement soumis à d'autres lois. Au commencement du XII[e] siècle, une pareille définition pouvait être utile. On voit même des traces de cette utilité dans le *Traité des Notes,* écrit par Tinctoris à la fin du XV[e] siècle : — « Notæ incerti « valoris, dit ce savant didacticien, sunt illæ quæ nullo regulari valore « sunt limitatæ : cujus modi eæ sunt quibus in plano cantu utitur. « Quarum quidem forma interdum est similis formæ longæ, brevis et « semibrevis, et interdum dissimilis... Et hujus notæ nunc cum men- « sura, nunc sine mensura, nunc sub una quantitate perfecta, nunc sub « alia imperfecta canuntur, *secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem « canentium.* » (Ms. 6145 de la Bib. du Conservat. de musiq. de Paris, « in-fol. . Il est évident qu'à l'époque de saint Bernard, la musique proportionnelle avait déjà fait invasion dans la musique plane de saint Grégoire; et c'est contre cette invasion que se récrie à bon droit l'illustre abbé de Clairvaux. Mais prétendre qu'il ait voulu enseigner la froide égalité de toutes les notes dans l'exécution des mélodies grégoriennes, c'est là une chose qui ne peut plus maintenant avoir droit d'asile chez les érudits. Saint Bernard ne pose qu'une règle générale : l'Antiphonaire de Saint-Gall et la lettre de Notker en donnent les exceptions. Il en résulte que le plain-chant n'est pas soumis aux lois de la *prolation proportionnelle;* mais tous les sons ne doivent pas avoir, pour cela, la même nuance de force ni de mouvement; cela dépend du sens des paroles. Si le texte indique un cri de l'âme, par exemple, la voix s'élève, s'enfle et rend ainsi la pensée liturgique. S'il s'agit d'exprimer l'humiliation, la note se traîne péniblement. Est-il question d'adresser à Dieu une prière qui annonce la détresse spirituelle? le chanteur imite alors le ton plaintif du mendiant qui tend la main. Les paroles sont-elles empreintes de joie? aussitôt le mouvement rapide de la voix manifeste à l'oreille l'allégresse de l'âme, etc., etc. Voilà une idée sommaire, mais juste, de l'exécution du plain-chant d'après la doctrine même dé saint Grégoire (1). Quelle différence avec la méthode inintelligente et

(1) Je ne connais qu'une notation alphabétique qui s'étende jusqu'à l'Y. Personne ne l'a signalée, et c'est par un heureux hasard que je l'ai découverte; mais elle ne justifie point l'assertion de M. Danjou.

La voici comparée avec la notation dite *Boëcienne :*

Notation de Boëce :	« *a b c d f g h i k l m n o p*
Notation inconnue à tous les bibliographes :	*a b c E H I M O X Y cc dd ff nn* »

(1) Je dis : *d'après la doctrine de saint Grégoire,* parce que Romanus, instruit à l'une des deux écoles qu'avait fondées cet illustre pontife, vivait à une époque très voisine des enseignements personnels de saint Grégoire. Celui-ci était mort en 604, et comme il instruisait lui-même beaucoup d'enfants, il est naturel de supposer que, parmi ces jeunes élèves, plusieurs atteignirent l'âge de 80 ans. Ceci nous conduit à l'année 684. De cette date à la nais-

glaciale des modernes! qu'il devait être beau ce chant romain ainsi exécuté par des artistes studieux et parfaitement pénétrés du sens des paroles! Les cantilènes de l'Église devaient à coup sûr charmer l'oreille du fidèle pieux : en écoutant le chant sacré, il s'assurait que le *præcentor* ou l'écolâtre avait bien déterminé l'accent propre à chaque passage mélodique, à chaque sentiment du texte; et, s'habituant aux applications d'une esthétique vraie et pleine de coloris dramatique, il finissait par chanter lui-même avec goût, comme de nos jours ceux qui fréquentent les églises finissent par chanter lourdement d'incohérentes juxtapositions de notes...

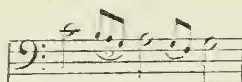
Quatrième conclusion. — Les lettres de Romanus prouvent, selon moi, que les neumes n'exprimaient point par eux-mêmes la mesure et la durée des sons.

Cette assertion exige des preuves nombreuses, et je vais les donner, autant du moins que le comporte un simple article de *Revue*.

Et d'abord, je prendrai pour point de départ ce fameux passage de M. Fétis, écrit à propos des deux répons *Salvatorem expectamus* et *Tolle arma tua*. « Avant de passer à l'examen (des nouveaux chants de « ces deux répons), dit-il, je crois devoir faire une remarque importante « qui fera comprendre quel était originairement le mode d'exécution « des ornements multipliés qui se rencontrent dans les répons-graduels, « offertoires, etc., dont l'origine est, comme je l'ai dit, orientale. Ces « ornements sont presque toujours indiqués par simples points déta- « chés, dans tous les systèmes de notation saxonne ou lombarde. Dans « les manuscrits, notés en plain-chant, des XIII[e] et XIV[e] siècles, ces « mêmes ornements sont représentés par des semibrèves. La plupart « des éditions anciennes suivent en cela les manuscrits; mais les mo- « dernes ont remplacé les semibrèves consécutives par des brèves isolées « pour la prosodie. Il en résulte que les traits : [notation musicale] « sont notés de cette manière dans les éditions du graduel et de l'an- « tiphonaire, publiées depuis le commencement du XVIII[e] siècle : « [notation musicale] ; en sorte que le caractère du chant est com- « plètement changé.

sance de Romanus qui se place vers 740, ajoutons une deuxième génération d'artistes sortis de l'école grégorienne. D'après cette hypothèse très acceptable, Romanus aurait donc été instruit par les successeurs immédiats des propres élèves de saint Grégoire. Quant à Notker Balbulus, il est mort en 912. En admettant qu'il soit né vers 840 et que Romanus ait cessé d'exister dans le premier quart du IX[e] siècle, ces deux personnages ne sont séparés que par quelques années seulement. L'enchainement traditionnel peut donc, ici, être considéré comme *non interrompu*. Dans un de mes articles publiés par la *Revue du Monde Catholique*, j'ai donné à Notker Balbulus une plus grande antiquité, mais à tort. Cette bévue ne servait à rien, comme on le voit. Je remercie beaucoup le P. Lambillotte de me l'avoir signalée.

« Les éditeurs qui ont fait ces changements ne savaient vraisembla-
« blement pas ce que représentent en réalité ces notes en losange,
« depuis la fin du XIIe siècle, pour traduire les points détachés des
« notations saxonne et lombarde : pour en découvrir la valeur, il aurait
« fallu qu'ils étudiassent les nombreux morceaux de musique profane
« du moyen âge où des traits analogues sont représentés par les mêmes
« signes : car, à cette époque, l'exécution du plain-chant n'était pas
« différente de celle des chants vulgaires ; c'est un point d'histoire de la
« musique que le savant abbé Baïni a très bien compris. Les éditeurs
« dont je parle auraient su que le trait que je viens de donner, et
« tous ceux du même genre, devaient être rendus de cette manière :



« On voit donc que c'est dénaturer complètement les successions
« de cette espèce, que de donner à toutes les notes la même valeur ;
« car dans le chant dont il s'agit le chant repose sur ces notes :
« : les autres n'en sont que l'ornement. » (*Des Origines du Plain-Chant*, cinquième article, *Revue* de M. Danjou, 1846, pp. 231-233.)

Avant de répondre directement à cette longue citation, je ferai observer deux choses :

1° Dans aucun manuscrit à notation primitive, on ne trouve le trait mélodique en question comme le représente M. Fétis, mais bien de cette manière : , ce qui est fort différent par rapport aux neumes.

2° M. Fétis donne toujours une origine orientale aux répons, etc., etc.; mais il est essentiel d'observer que le trait mélodique qu'il examine se trouve aussi et *fréquemment* dans les antiennes proprement dites. Et pour ne parler que des répons, qui sont surtout le grand cheval de bataille de M. Fétis, je dirai qu'aucune autorité n'est citée par lui à l'appui de l'origine orientale qu'il lui plaît de leur assigner. Si Sozomène rapporte que saint Jean Chrysostome institua les répons pour s'opposer aux Ariens qui en avaient composé d'hérétiques, il ne dit pas que ces hérétiques aient été les *inventeurs* de ce genre de mélodie religieuse, tandis que Raban-Maur affirme positivement, au commencement du IXe siècle, que cette invention revient aux Italiens : « Res-« ponsoria ab Italis longo tempore ante antiphonas sunt reperta. » (Lib. II *de Instit. Cleric.*, cap. LI.) Aurélien de Réomé dit la même chose

vers le milieu du même siècle : — « Responsoria ab Italis *primum* reperta sunt. » (ap. Gerbert. *Scriptores*. tome I, p. 60.)

Quoi qu'il en soit, M. Fétis me semble n'avoir pas compris la valeur du trait mélodique en question.

Pour rendre évidente son erreur, il me suffit de prouver que la *virgule* et le *point* des neumes, employés soit isolément, soit dans la circonstance citée par M. Fétis et dans d'autres analogues, soit même d'une manière double ou triple (*pressus major, pressus minor*), n'eurent jamais intrinsèquement aucune valeur de temps ou de mesure.

D'abord, le point simple signifiait si peu une note de courte durée, qu'il était souvent synonyme de la virgule, qui, plus tard, a été traduite par une note carrée avec queue. Ainsi, par exemple, dans le trait *Domine exaudi orationem meam*, beaucoup de manuscrits mettent un point sur les deux premières syllabes du mot *orationem*, et le n° 107 (XIe siècle) fonds de Compiègne de la Bibl. nationale, remplace les points par des virgules.

Au verset de l'*alleluia* du premier dimanche de l'Avent, on trouve trois virgules pour les trois syllabes soulignées (Domi*ne mise*ricordiam) dans les manuscrits 170 (de l'année 1133, Bibl. nationale, fonds latin de Saint-Germain des Prés), 168 (*ibid.*, XIIe siècle), 697 (*ibid.*, X^e^ tiècle), 8 (XIIe siècle, *ibid.*, fonds de Corbie), 438 (XIIe siècle, Bibl. Sainte-Geneviève de Paris), etc., etc.; et l'on voit pour synonymes, des points simples sur les mêmes syllabes dans le manuscrit de Saint-Gall et dans le numéro 1087 (Xe siècle) de l'ancien fonds latin de la Bibliothèque nationale.

L'offertoire de la deuxième férie de la Passion commence, dans certains manuscrits neumatiques, par deux points; dans d'autres par deux virgules.

L'introït *Liberator* de la quatrième férie du cinquième dimanche du Carême, offre les trois premières syllabes notées chacune avec un point simple dans beaucoup de manuscrits, et dans beaucoup d'autres la virgule remplace encore ces points.

Il résulte de ce qui précède, que le point et la virgule n'exprimaient par eux-mêmes que des notes communes qui recevaient différentes modifications de mouvement, suivant l'usage et la tradition, comme l'enseigne l'Antiphonaire de Saint-Gall. Quel était donc leur rôle? C'était de marquer l'arsis et la thésis des signes simples neumatiques : LE POINT INDIQUAIT TOUJOURS UNE NOTE PLUS BASSE QUE LA VIRGULE.

Il y a plus : les neumes offrent fréquemment deux ou trois points, deux ou trois virgules, tantôt d'une manière apparente et tantôt plus obscurément dans les ligatures. Ces deux ou trois signes placés horizontalement l'un près de l'autre, ont causé un extrême embarras aux archéologues musiciens. Dom Jumilhac, séduit par les apparences, a cru que

ces groupes de *notes pressées* n'avaient qu'un but : celui d'exprimer des notes longues ou très longues. M. Danjou a cru y voir aussi des signes de durée sous les noms de *distrophus* et de *tristrophus*. Pour peu que l'on eût été initié aux mystères neumatiques, on aurait vu que le *pressus minor* ou *di-strophus* et le *pressus major* ou *tri-strophus*. n'indiquant aucune valeur de durée, de temps ou de mesure, n'étaient que des notes simples comme les autres. Dans les neumes primitifs, il n'y avait aucune portée, et l'élévation des signes n'y était pas même adoptée comme système général. Privés de ces ressources modernes, comment les anciens artistes s'y seraient-ils pris s'il n'y avait pas eu, dans la sémiologie même des neumes, d'autres moyens infaillibles de solmisation? J'ai déjà fait connaître de quel secours était l'emploi du *point* et de la *virgule* simples. Mais cela ne suffisait pas. Il fallait d'autres notes de convention, et c'est parmi celles-ci que l'on doit ranger le *pressus major* et le *pressus minor*. Grâce à ces deux signes, dont je laisse entrevoir pour la première fois la haute importance et dont le déchiffrement a été l'un des plus beaux résultats de mes travaux, grâce à ces deux signes, dis-je, la traduction des neumes aura désormais une base solide et fixe : c'est le fil conducteur qui manquait à la science et que j'ai eu le bonheur de retrouver. Avec le *pressus*, plus de doutes sur les principales cordes tonales de chaque mode, plus d'incertitudes sur d'autres intervalles non moins nécessaires à connaître pour traduire les neumes avec une entière précision. Sans le *pressus* comme je l'entends, au contraire, l'intelligence des neumes redevient absolument impossible : on a, si l'on veut, des signes de notes longues, trois et quelquefois cinq points carrés à l'unisson sur une seule syllabe, mais voilà tout. Encore un coup, avec ma découverte, on entrevoit une science; sans elle, on ne sort pas des ténèbres.

Quant à la traduction que M. Fétis a donnée de la virgule suivie de plusieurs points détachés et descendants de gauche à droite, il est facile maintenant de la réduire à sa juste valeur. J'admets que les points en question ont été traduits plus tard par des notes de forme losange; mais cela ne prouve rien en faveur de leur brièveté, s'il s'agit du plain-chant. Il ne faut pas ici confondre la notation grégorienne avec la notation proportionnelle du moyen âge. La première devait avoir des signes de différentes formes pour exprimer l'abaissement ou l'élévation des sons; la seconde s'est emparée de ces signes, leur a donné une valeur propre de durée, et a ainsi créé un art distinct, nouveau. La traduction donnée par M. Fétis peut être plus ou moins exacte, si l'on consulte les traités de musique figurée, écrits par Jean de Garlande, Francon de Cologne, Pierrre Picard, Aristote, Jean de Muris, etc., mais elle est inacceptable lorsqu'il l'applique au chant grégorien.

En effet, si je consulte l'Antiphonaire de Saint-Gall, et que j'examine,

par exemple, comment Romanus comprenait l'exécution du *climacus* (1), qui n'est autre chose que le trait mélodique traduit plus haut par M. Fétis, je vois qu'à Rome les trois notes de ce neume étaient exécutées tantôt vite, tantôt plus ou moins lentement, et tantôt d'une manière ordinaire :

1° *Vite.* Le *c* qui surmonte souvent le *climacus* et dont le sens ne permet pas le moindre doute, en est une preuve incontestable.

2° *D'une manière ordinaire,* car l'absence de toute lettre que l'on remarque aussi très souvent sur ce neume, indique qu'il faut le chanter comme toutes les notes communes du plain-chant.

3° Plus ou moins *lentement,* car, pour ne faire qu'une citation, je vois un *podatus climaqué* sur la deuxième syllabe du mot *Domine* (2), qui est surmonté d'un M. Or, l'M, dit Notker : *mediocriter melodiam moderari mendicando memorat.*

Je pourrais citer encore, mais cela suffit pour prouver que, d'après les vraies traditions de saint Grégoire, le *climacus* n'était pas chanté d'une manière uniforme, comme l'enseigne M. Fétis, et que, par conséquent, les neumes qui l'exprimaient n'avaient aucune valeur fixe de durée.

Il en est de même de tous les autres groupes neumatiques en usage dans la notation primitive. Romanus en indique l'exécution tantôt d'une façon, tantôt d'une autre. Il est impossible qu'en présence de l'autorité de ce chanteur grégorien, on puisse, un seul instant encore, attribuer aux neumes aucune valeur fixe de longue, de brève ou de semibrève. Pour que les partisans de la doctrine contraire aient désormais le droit de s'inscrire en faux contre l'Antiphonaire de Saint-Gall, il faudra qu'ils prouvent que les lettres C, M, T, ne signifient point *cito, moderando, trahendo.* Or, ils n'y parviendront jamais. Ainsi, à ceux qui diront que tel ou tel signe neumatique suppose ou une longue, ou une brève, ou une semibrève il sera donc permis de répondre : *Vous vous trompez, ce signe a toutes les valeurs, et n'en possède aucune en propre.*

La suite de cette discussion fournira bientôt de nouvelles preuves décisives en faveur de ce que je viens d'avancer.

Cinquième conclusion. — Les lettres de Romanus attestent que les neumes n'exprimaient point non plus, par eux-mêmes, les ornements du chant, à l'exception cependant du *trille* et de l'*anticipation.*

Je me réserve de revenir sur ce point important de sémiologie musicale dans mon prochain article (3).

(1) Voir cette figure dans le tableau des neumes, placé en tête de ces études.

(2) *Tractus* de la quatrième férie de la Semaine Sainte,

(3) Ici s'arrêtent mes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe,* dans la *Revue* de M. Leleux.

Th. N.

POST-SCRIPTUM. — Je m'aperçois qu'à propos de l'épitre de Notker j'aurais dû citer l'*Histoire* inédite *de la Musique*, par Dom Caffiaux, mort en 1777, dont le manuscrit autographe se trouve à la Bibliothèque nationale (fonds de Corbie, nº 16). C'est une distraction que je vais réparer.

Dom Caffiaux traite des *lettres* de Romanus dans le IVe livre qui a pour titre : *De la musique depuis la naissance du Christianisme jusqu'à Guy d'Arezzo* (pp. 723 et suiv.).

Après avoir adopté les assertions de Dom Mabillon, qu'il traduit presque mot à mot sans le citer, il arrive aux *lettres significatives* et les explique jusqu'au G inclusivement :

« A, dit-il, montre qu'il faut beaucoup élever la voix. B, désigne une élévation, un abaisse-« ment ou une tenue. C, indique qu'il faut précipiter. D, avertit qu'il faut baisser. E, ensei-« gne qu'il faut chanter également. F, demande une prononciation forte. G, déclare qu'il faut « chanter du gosier (p. 771). »

Tout cela est bien inexact. Il fallait tout mon désir de ne rien omettre, pour tenir à cette citation.

Th. N.

Nº 1 *bis* (1)

Histoire de l'harmonie au moyen âge, par M. E. de Coussemaker, Paris, 1852, 1 vol. in 4º.

Le livre dont je me propose aujourd'hui de rendre compte est, sans contredit, l'un des plus importants de notre littérature musicale. En publiant ce travail, magnifiquement imprimé, M. de Coussemaker a donné une nouvelle preuve de son zèle pour l'archéologie de la musique; mais, il faut bien le dire, l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* renferme des erreurs si nombreuses et d'une nature si grave, que la critique se trouve placée entre l'alternative d'attrister l'auteur en les dévoilant, ou d'attrister l'art en leur accordant le sauf-conduit d'un silence inutile.

Entre ces deux partis à prendre, je n'hésite pas : c'est une discussion sérieuse que je viens ouvrir, mais en même temps une discussion courtoise, calme, dépouillée de tout ce qui envenime les polémiques ou blesse les personnes.

Au moment où j'écris ces lignes, je ne connais que deux articles sur l'ouvrage de M. de Coussemaker (2). A vrai dire, je suis étranger depuis quelque temps à tout ce qui se dit, à tout ce qui s'écrit et s'imprime sur la musique. Renfermé dans la solitude d'une laborieuse existence, je ne puis pas m'écrier avec le Cygne de Mantoue :

« O Melibœe, deus nobis hæc otia fecit. »

Le 1er mars 1852, M. Danjou a inséré, dans le *Messager du Midi* dont il est le rédacteur en chef, une sorte de feuilleton sur l'*Histoire de l'har-*

(1) *Revue Archéologique,* livr. de juillet 1852.

(2) Ce travail était sous presse, lorsque M. Fiorentino a publié, dans le *Constitutionnel* du 5 juillet, une *Revue musicale,* dans laquelle les plus grands éloges sont accordés à l'œuvre et à la personne de M. de Coussemaker.

monie au moyen âge. L'auteur y continue sa croisade contre *la renaissance, l'exécrable renaissance* (*Messager* du 24 sept. 1851), et contre la *Fontaine* de Nîmes. Quant à l'appréciation, quant à la critique du livre de M. de Coussemaker, on en chercherait en vain l'apparence dans le compte rendu de M. Danjou.

Le deuxième article, qui a rapport au volume que j'examine ici, porte la signature d'un critique distingué, d'un savant dont la bienveillance est connue de tous. M. Joseph d'Ortigue vient de faire paraître, dans le *Journal des Débats* du 11 juin dernier, des considérations fort intéressantes sur l'histoire et l'archéologie de la musique. Le plan du travail de M. de Coussemaker y est esquissé à grands traits, incomplètement peut-être; et puis il y a des inexactitudes dans les détails et quelques erreurs dans les appréciations; mais, en revanche, on y trouve des idées neuves qui agrandissent l'horizon de la science et laissent des traces dans le domaine de la philosophie de l'art. Sous ce rapport, l'œuvre de M. d'Ortigue mérite de fixer l'attention; aussi, aurai-je soin d'y revenir plus tard, lorsque mon sujet m'en fournira l'occasion : heureux si, de cette manière, je puis témoigner à M. d'Ortigue combien je lui suis reconnaissant de la sympathie qu'il accorde à mes travaux!

Après ces longs préliminaires, j'arrive à l'ouvrage de M. de Coussemaker.

Et d'abord, quel en est l'ensemble? quelle en est la synthèse? quel en est le plan général?

L'*Histoire de l'harmonie au moyen âge* forme un beau volume in-4° de 374 + XIII pages.

Elle est divisée en trois parties :

Dans la première, l'auteur aborde trois grandes questions : les origines de l'harmonie jusqu'au XIVe siècle, celles de la musique rhythmée et mesurée jusqu'à la fin du XIIe siècle, et enfin les commencements de la notation musicale en Europe, avec une esquisse de ses transformations successives et quelques tentatives pour la traduire en notation moderne. M. de Coussemaker y ajoute même, là où l'on serait en droit de s'y attendre le moins, des réflexions sur la tonalité des chants anciens, en sorte que son livre est plutôt l'*Histoire de la musique au moyen âge*, qu'une simple monographie de l'*harmonie* à la même époque.

La deuxième partie contient le texte et la traduction de sept traités inédits sur l'*organum*, le *déchant* et la *musique mesurée;* elle porte le titre de : Documents. M. de Coussemaker pense qu'ils ont été écrits depuis le XIe siècle jusqu'au milieu du XIIe, à l'exception cependant du dernier document, qui est du XIVe siècle.

Enfin, la troisième et dernière partie de l'ouvrage renferme trente-huit planches de fac similés, et quarante-deux pages de traductions en nota-

tion moderne. Les fac similés portent la signature de M. de Coussemaker, et nous révèlent que l'auteur est un artiste calligraphe d'une grande distinction.

On me permettra, dans cette critique, de porter toute mon attention sur la première partie de l'*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*. et de ne considérer le reste que comme des pièces justificatives. Je renverserai même l'ordre établi par M. de Coussemaker dans cette partie capitale de son œuvre; car il est plus exact et plus logique, du moins je le crois, de commencer par la *notation* des temps anciens, de montrer ensuite les procédés de cette *notation* dans ses rapports avec le *rhythme* et la *mesure*. d'examiner en troisième lieu l'histoire et la pratique des premiers essais de l'*harmonie* européenne : harmonie qu'il est impossible de connaître, si l'on ne prouve d'abord que la *sémiologie* de la mesure musicale, au moyen âge, n'est point pour nous une lettre morte; et, enfin, d'apprécier les monuments harmoniques sous le rapport de leur tonalité.

I.

Notation musicale du moyen âge.

M. de Coussemaker commence par définir le mot *notation*. « La musique, dit il, comme toutes les langues, a son alphabet; mais il y a cette différence entre l'alphabet des sons de la parole et l'alphabet des sons de la musique, que les signes de l'alphabet musical, qu'on appelle notes et dont l'ensemble se nomme notation, représentent à la fois l'intonation et la durée, tandis que les signes de la parole n'expriment en général que les sons. » (P. 149.)

Une semblable définition, exacte lorsqu'on l'applique à la notation mesurée, est radicalement fausse au point de vue général. Les musiciens grecs, je le sais, avaient des signes pour marquer le rhythme, mais en ont-ils toujours fait usage? La fameuse *ode* de Pindare, si heureusement traduite par M. Vincent, nous est parvenue sans aucun signe de durée musicale, et cependant elle est *notée!* Les Romains avaient aussi une notation pour leur musique, on peut l'étudier dans l'ouvrage de Boëce; mais « il est à remarquer, dit M. de Coussemaker lui-même, que ce célèbre philosophe ne parle pas des signes propres à représenter la durée des sons. » (P. 151.) La notation attribuée à saint Grégoire, et qui consiste dans l'emploi des sept premières lettres de l'alphabet, n'indique pas davantage cette durée. Le système notationnel du moine Hucald, au Xe siècle, celui de l'*Antiphonaire de Montpellier* (1), et

(1) M. de Coussemaker croit que l'*Antiphonnaire de Montpellier* est en partie noté d'après la sémiologie alphabétique indiquée par Boëce. C'est une erreur que j'ai rectifiée dans ma

plusieurs autres qui, basés sur des signes alphabétiques, ont eu cours au moyen âge, étaient dépourvus aussi de tout moyen d'indiquer les valeurs rhythmiques ou temporaires : d'où il faut conclure, ce me semble, qu'essentiellement *les notations musicales ne représentent pas à la fois l'intonation et la durée des sons*. J'insiste sur ce point de doctrine; on verra, dans la suite de ce travail, que ce n'est pas sans de graves motifs.

Quoi qu'il en soit, M. de Coussemaker observe judicieusement que deux systèmes, ayant un caractère bien distinct, se font remarquer dans les notations des diverses nations. (P. 149.) A l'exemple de M. Fétis, il indique avec netteté le caractère fondamental de ces deux systèmes. Dans l'un, les sons de la musique sont figurés par des signes pris dans les lettres alphabétiques; dans l'autre, par des signes spéciaux et particuliers qui n'ont aucun rapport avec l'alphabet des peuples chez lesquels ils sont en usage. « Toutes les bibliothèques de l'Europe occidentale, dit-il, renferment des manuscrits, et en grand nombre, des VIIIe, IXe, X^e^, XIe et XIIe, siècles (1), notés avec des signes qui n'ont de rapport avec les lettres d'aucun alphabet connu. Cette notation est composée de deux sortes de signes : les uns, en forme de virgules, de points, de petits traits couchés ou horizontaux, représentaient des sons isolés; les autres, en forme de crochets, de traits diversement contournés et liés, exprimaient des groupes de sons composés d'intervalles divers. » (Pp. 151-152.)

Et plus loin, M. de Coussemaker ajoute : « Le célèbre du Cange, le premier, a défini le nom qu'on donnait, au moyen âge, aux signes de cette notation, en disant que les notes musicales s'appelaient *neumes*, et que *neumer* voulait dire noter. » (P. 152.) Singulière méprise qui attribue à l'auteur du *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis* une iniatitive dont il déclinerait l'honneur, s'il vivait encore, en renvoyant au *Micrologue* de Guy d'Arezzo et au *Speculum musicæ* de Jean de Muris! M. de Coussemaker cite lui-même ces deux ouvrages des XIe et XIVe siècles avec une naïveté charmante, et une bonne foi qu'il est impossible de suspecter. D'ailleurs, l'erreur est ici fort innocente. Que ce soit du Cange ou que ce soit un autre qui ait signalé, *le premier*, le nom propre des notations hiéroglyphiques du moyen âge, peu importe : il s'agit de les déchiffrer et de les traduire; là est toute la question.

Or, si j'ai combattu l'opinion de du Cange dans un travail que M. de Coussemaker a la bienveillance de citer comme l'*un des plus remarquables qui aient été publiés sur cette matière* (p. 152, note 7), si, dis-je, j'ai

copie de ce beau manuscrit, entreprise et terminée en 1851 sous les auspices du gouvernement (Bibliothèque nationale, suppl. latin, ms. n° 1307, p. 20 et suiv. de la *Préface*, n° 8 des *Pièces préliminaires*).

(1) M. de Coussemaker aurait dû ne pas oublier ici le XIIIe siècle.

combattu cette opinion, c'est uniquement parce qu'elle me semblait être un obstacle à l'interprétation des neumes. J'ai pensé, et je pense encore, que les neumes sont indéchiffrables lorsqu'on ne veut y voir, avec du Cange, que de simples notes musicales considérées isolément, ou, avec M. Fétis, que des groupes de notes liées. Un important passage du *Micrologue,* de Guy d'Arezzo, m'avait mis sur la voie de cette distinction : « *Aliquando,* dit cet auteur, *una syllaba unam vel plures habet neumas, aliquando una neuma plures dividitur in syllabas* (1). » Donc, le neume est incontestablement une réunion d'un certain nombre de notes placées tantôt sur une seule syllabe, tantôt sur plusieurs (2).

M. de Coussemaker s'inscrit en faux contre la conséquence que j'ai tirée du texte, d'ailleurs si clair, de Guy d'Arezzo. « S'il en était autrement, dit-il, Guy d'Arezzo serait en contradiction avec lui-même et avec tous les auteurs qui l'ont commenté. » (P. 153.)

Assurément, voilà qui est grave. Mon rôle n'est plus ici celui d'un critique; il faut que je me défende, puisque je suis accusé. M. de Coussemaker déclare, avec beaucoup de politesse d'ailleurs, que je n'ai point compris Guy d'Arrezo ni ses commentateurs; il emprunte à ces didacticiens quelques passages qui impliquent une restriction, évidente pour lui, à la signification fondamentale que j'ai attachée au mot *neume.*

Voyons donc ces passages.

Le premier est tiré du chapitre XVI du *Micrologue.* « Tout neume, dit Guy d'Arezzo, est formé du double mouvement de l'arsis et de la thésis, c'est-à-dire, du double mouvement de l'élévation et de l'abaissement des sons, excepté les neumes répercutés et les neumes simples (*præter repercussas et simplices*). »

Donc, il y a des neumes composés d'un seul son (*unius soni*); c'est l'expression même d'Aribon, le premier commentateur de Guy d'Arezzo, cité par M. de Coussemaker (p., 153, note 3).

Or, qu'est-ce que cela prouve? cela veut-il dire qu'il y a des *neumes composés d'une seule note,* comme on le prétend?

Je ne le pense pas; et, avec un peu de bonne volonté, M. de Coussemaker eût été de mon avis. En effet, que dit Guy d'Arezzo? Ce didacticien célèbre enseigne que tout neume est un groupe de sons représentés par des notes. Il ajoute que les groupes neumatiques s'indiquent par des agrégats de signes variés au moyen de l'*arsis* et de la *thésis,* mais qu'il y en a d'autres exclusivement à l'*unisson* (*æquisonantes*), selon le mot de Jean de Muris, cité encore par M. de Coussemaker. C'est d'ail-

(1) M. de Coussemaker, en reproduisant cette citation, fait dire à Guy d'Arezzo : « *Aliquando una syllaba unam vel plures* habeat *neumas, aliquando una neuma plures* dividatur « *in syllabas.* » (P. 152, note 8.)

(2) Voy. mes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe,* § 3.

leurs ce que nous apprend le carmélite anglais Jean Hothby, musicien du XIV[e] siècle, dont M. de Coussemaker a publié *la Calliopée* (pp. 205-349), ouvrage qu'il cite comme une autorité *capitale*, et qu'il semble n'avoir pas compris. « Le neume, dit Hothby, est un ensemble formé d'autant de notes que la voix peut facilement produire de sons d'un seul souffle..... Quoiqu'un pareil ensemble soit quelquefois formé d'une seule note (1), il est néanmoins pourvu de divers mouvements qui, à l'ouïe, *ne semblent en faire qu'un seul*. A l'aide de ces mouvements, un tel *son unique* prend un caractère agréable résultant de ces mouvements mêmes. » (P. 329.)

Je ne change pas un *iota* à la traduction que M. de Coussemaker a donnée de ce passage d'Hothby. Seulement, je me demande comment il est possible qu'un homme ait pu enseigner à la page 153 ce qu'il réfute victorieusement à la page 329? Ai-je besoin d'ajouter que c'est dans le sens du passage d'Hothby qu'il faut comprendre le vers tronqué et mal ponctué par M. de Coussemaker, vers qui se trouve dans un tableau neumatique du X[e] siècle et qui est ainsi conçu :

« .... Non pluribus utor
« Neumarum signis : erras qui plura refingis (2). »

Ces paroles, dit M. de Coussemaker, s'appliquent évidemment à tous les signes du tableau, par conséquent aux signes appelés *virgula, gnomo, franculus,* qui n'étaient que des signes représentant des sons isolés, comme tous les autres (p. 154). Oui, sans doute, dirai-je à mon adversaire; mais il s'ensuit tout simplement que ces signes isolés servaient indispensablement à réaliser des *unissons* ou des ligatures mixtes, et, qu'en dehors des mouvements de l'*arsis* et de la *thésis*, les *unissons* pouvaient seuls former des neumes.

Je pourrais insister davantage et rappeler ici un texte que j'ai cité ailleurs (3), d'après M. Danjou, et dont M. de Coussemaker ne laisse pas même soupçonner l'existence. Pourtant, ce texte, emprunté à un manuscrit du XI[e] siècle, pose nettement la définition du neume : « *Quid est neoma? neoma sunt puncti? Quanti puncti faciunt unam* « *neomam? duo, vel tres, vel quinque*, etc. » Donc, une seule note isolée ne formait pas un neume; il en fallait au moins deux.

Mais hâtons-nous d'arriver à l'origine de l'écriture neumatique. C'est

(1) *Un ensemble de notes formé d'une seule note* s'applique évidemment à des groupes de notes à l'unisson. C'est là d'ailleurs le sens que donne ici Jean Hothby à cette expression; autrement il tomberait dans l'absurde..... Est-ce clair?

(2) M. de Coussemaker n'en forme qu'un vers qu'il cite de cette façon (pp. 154 et 181) :

« Neumarum signis erras qui pluras refingis. »

(3) *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe*, § 5.

là, dit M. de Coussemaker, *une question plus grave et plus importante* (p. 154) que celle de la notion intime du neume lui-même. « La plupart des auteurs, ajoute-t-il, qui se sont occupés des neumes, ont traité cette question d'une manière indirecte. M. Fétis et M. Th. Nisard seuls l'ont nettement abordée et résolue chacun à leur point de vue; mais ni l'un ni l'autre n'en ont donné la véritable origine. » Et après ces deux phrases tant soit peu incorrectes, M. de Coussemaker reprend aussitôt : « Nous croyons avoir trouvé cette origine, et nous espérons être assez heureux pour apporter à l'appui de notre opinion des raisons concluantes et même des preuves que nous croyons péremptoires. » (P. 155.)

Ici, l'auteur s'attache à réfuter la *solution hardie et rigoureusement discutée* de M. Fétis. Les neumes n'ont point pris naissance dans l'Orient; de l'Orient, ils n'ont point passé chez les barbares du Nord; les barbares du Nord ne les ont point introduits dans l'Europe septentrionale; leur division en *neumes saxons* et en *neumes lombards* ne repose sur rien de solide, puisque les barbares du Nord n'écrivaient point, et qu'il est démontré que les caractères d'écriture en usage en Europe, postérieurement à l'invasion, descendent de l'écriture romaine comme d'une source commune. (Pp. 156-157.)

Cette démonstration est complète. Rien n'y manque, sinon un aveu. M. de Coussemaker connaît le travail où le système de M. Fétis a été réfuté *pour la première fois* (1); il sait aussi que tous les arguments qu'il donne sont de purs emprunts. Je pense qu'il est équitable, surtout dans une matière de cette importance, de citer au moins les auteurs que l'on copie. M. de Coussemaker n'y a point songé.

Après cette protestation, j'arrive à la réfutation de mes idées sur l'origine des neumes; mais auparavant, il faut rappeler en deux mots ce que j'ai dit touchant cette origine. Or, j'ai enseigné d'abord que les neumes, manière *abrégée* ou plutôt *cursive* de représenter les sons musicaux, ont la même origine que les notes romaines d'Ennius et de Tiron; et, en second lieu, que le *point* servait de base à cette mystérieuse écriture de la musique (2).

Il y a cinq ou six ans que cette théorie a été publiée. Depuis lors, on le conçoit, l'étude et l'observation ont dû perfectionner ou agrandir mes premiers résultats; et c'est en effet ce qui est arrivé, notamment pour la question de l'origine des neumes. Tout en restant persuadé que l'écriture neumatique est une *sémiologie cursive*, comme le dit Guy d'Arezzo en termes formels; tout en maintenant que le *point* est un des éléments fondamentaux de cette écriture, j'ai reconnu depuis *avant*

(1) *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe* (*Revue archéologique* de M. Leleux, t. V, pp. 712-720, et t. VI, pp. 101-108).
(2) *Ibidem.*

l'apparition cependant du livre de M. de Coussemaker), que les *accents* remplissaient un rôle essentiel dans la formation de la sémiologie des neumes. Et pour qu'on ne puisse pas suspecter ici la légitimité de mes assertions, j'invoquerai le témoignage de deux membres de l'Institut : le premier, celui de M. Vincent, célèbre par son travail sur la musique des Grecs; le second, celui de M. Ludovic Vitet, à qui l'on doit un magnifique mémoire sur les notations en neumes, qui a paru dans le *Journal des Savants* (1). Ces deux hommes distingués peuvent attester que l'ouvrage de M. de Coussemaker, encore inédit, m'était complètement inconnu, lorsque je leur ait fait part de ma découverte sur le rôle des accents dans la notation neumatique.

Cette découverte, M. de Coussemaker l'a faite aussi, et je l'en félicite vivement. La paléographie musicale ne peut que gagner à de pareilles coïncidences.

Je dois toutefois remarquer ici que M. de Coussemaker ne me paraît pas être dans la stricte vérité, lorsqu'il dit : « Les neumes, suivant nous, ont leur origine dans les accents. L'accent aigu ou l'arsis, l'accent grave ou la thésis, et l'accent circonflexe, formé de la combinaison de l'arsis et de la thésis, sont les signes fondamentaux de tous les neumes. » (P. 158.)

D'abord, lorsque l'on parle de signes *fondamentaux* essentiellement nécessaires, il faut en exclure tous ceux qui ne réunissent pas cette qualité. Ainsi l'accent aigu qui marque l'*acuité* ou l'élévation de la voix et l'accent grave qui en indique la *gravité*, sont deux éléments que j'admets sans hésiter un seul instant. Quant à l'accent circonflexe, je le rejette en tant qu'*élément fondamental*, parce qu'il n'est qu'une des applications nombreuses de l'accent grave et de l'accent aigu. Mais une chose que M. de Coussemaker a complètement oubliée, c'est le point de départ de la voix, c'est la manière de représenter neumatiquement ce point de départ. Ce phénomène de la paléographie musicale, il faut de toute nécessité le chercher ailleurs que dans les accents; et c'est ici qu'il faut bien reconnaître que le *punctus* est, sans conteste, le premier élément fondamental de tous les neumes, celui sans lequel les deux autres manquent de base. Tout ce que dit M. de Coussemaker sur la dénomination et la forme du *point*, dans les temps antiques, est plus subtil que concluant. Je ne crois pas devoir m'y arrêter.

Je ne m'arrêterai pas, non plus, à la division des neumes que nous donne l'auteur de l'*Harmonie au moyen âge*. Les doctrines de M. Fétis y sont abandonnées d'une manière complète; on veut bien copier encore

(1) Cahiers de novembre 1851, de janvier et de février 1852. Dans les deux derniers de ces remarquables articles dont je parlerai plus loin, il est question de *points* et d'*accents* comme éléments fondamentaux de la sémiologie neumatique. J'avais communiqué ce fait à M. Vitet, qui avait eu la bienveillance d'en désirer quelques détails par écrit.

les idées que j'ai émises sur cette intéressante question (1), mais quant à me citer, c'est à quoi M. de Coussemaker a songé le moins. Le caractère général des neumes primitifs, si profondément méconnu par M. Fétis, est bien établi dans le livre de M. de Coussemaker, grâce aux emprunts anonymes dont je me plains (p. 163.) Le rôle immense que joua Guy d'Arezzo dans la création de la portée musicale moderne, était resté un fait inaperçu des archéologues; on avait même nié ce fait. M. de Coussemaker s'est empressé de le reconnaître, de le défendre, de le mettre en relief, oubliant encore de citer l'auteur (2) de cette découverte archéologique, qui, cependant, n'est pas sans quelque importance pour la paléographie.

Enfin, M. de Coussemaker, abordant la fameuse question du déchiffrement des neumes, termine en disant : « M. Théodore Nisard, dans ses intéressantes *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe,* a émis quelques idées générales sur la traduction des neumes, en annonçant qu'il possédait la clef de toutes leurs difficultés; cette production étant restée inachevée, et son système n'ayant pas été produit au jour, nous ne pouvons rien en dire. » (P. 170.)

Soit; la récompense que l'Institut a daigné m'accorder en 1851 pour mes travaux sur le déchiffrement des neumes, et les brillants articles que M. Vitet vient de consacrer, dans le *Journal des Savants*, à mes *Études sur les anciennes notations,* me dédommagent largement du silence de M. de Coussemaker. Les articles de M. Vitet, dont je parle ici avec l'effusion d'une profonde reconnaissance, ont été pour moi un véritable événement. On ne peut rien voir de plus lucide, de plus large, de plus magistral sur la question des neumes; et je n'ai pas honte de le dire, on y reconnaît, à chaque page, *Virgile tirant de l'or du fumier d'Ennius.* Tout en s'emparant de mes idées, qu'il met loyalement en relief, M. Vitet s'en est rendu le maître et leur a imprimé le sceau de son individualité propre. Son travail est donc autre chose qu'*un compte rendu très éloquent*, autre chose qu'*une rigoureuse analyse,* comme l'a dit mon ami M. J. d'Ortigue (3) : c'est une création que l'érudition musicale placera en tête de ses plus beaux monuments.

Et maintenant, qu'on me permette de passer rapidement sur ce que M. de Coussemaker enseigne touchant la classification des neumes, leur signification, leur enchaînement, leurs ornements mélodiques et leur transformation en notation carrée. (Pp. 170-185.) Il faudrait un travail spécial pour réfuter les inexactitudes qui fourmillent ici, comme partout, dans le livre de M. de Coussemaker. Je me propose, au surplus, de reprendre toutes ces questions dans mes *Études sur les anciennes notations*

(1) *Études sur les anciennes notations,* § 6.
(2) *Ibidem.*
(3) Feuilleton du *Journal de Débats* du 11 juin 1852.

musicales de l'Europe. dont je prépare la suite en ce moment. Tout ce que je puis dire, c'est que M. de Coussemaker, méconnaissant la nature intime des neumes, ne pouvait nous donner qu'une classification inadmissible des divers signes de cette notation.

La thèse de l'enchaînement des neumes a fourni à M. E. Duverger l'occasion de produire un véritable chef-d'œuvre de typographie neumatique (1). Enfin, dans les recherches sur la signification des figures que l'on trouve dans les divers tableaux de neumes, M. de Coussemaker s'est encore laissé surprendre par son incurable habitude de copier sans citer : « A défaut, dit-il, de la hauteur respective qui a été plus tard le principe indicatif de l'intonation, il y avait, parmi les neumes primitifs, d'une part quelques signes particuliers destinés à marquer l'intonation; de l'autre, certaines règles d'après lesquelles les neumes s'enchaînaient et se succédaient. Les signes d'intonation étaient la *virgule*, le *point* et le *pressus*... » (P. 174.) Et ailleurs : « Le point exprimait toujours l'abaissement de la voix lorsqu'il était en rapport avec la virgule. » (P. 171.)

Qu'en pense M. Vitet?... Quelle que soit l'abnégation qui puisse m'animer, ne suis-je pas en droit de me plaindre de l'injustice persévérante de M. de Coussemaker à mon égard? J'aurais voulu, dans cet article, ne point parler de mes travaux; mais en présence des nombreux plagiats de l'auteur de l'*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, le silence était impossible. La critique s'est constamment changée en protestation; je le regrette, mais à qui la faute?

Dans le prochain numéro, j'examinerai l'enseignement de M. de Coussemaker sur la notation mesurée, l'harmonie et la tonalité musicale du moyen âge. J'ai fort peu écrit sur ces choses, quoiqu'elles m'aient beaucoup et longtemps occupé. Je pourrai donc suivre M. de Coussemaker avec plus d'indépendance. Il y aura, dans la suite de ce travail, des choses fort curieuses : on ne sera pas médiocrement surpris, par exemple, d'apprendre que l'auteur de l'*Histoire de l'Harmonie au moyen âge* est parvenu, grâce aux inductions *philosophiques*, à placer des abrégés de la doctrine de Francon de Cologne *cent ans* avant l'ouvrage qui les a fait éclore... Sur ce point, comme sur les autres, je laisserai de côté les raisonnements, pour m'appuyer sur des manuscrits qui existent et que M. de Coussemaker aurait dû connaître.

Théodore Nisard.

(1) P. 176. Il est fâcheux que M. de Coussemaker y ait laissé subsister quelques fautes dont l'habile imprimeur ne saurait être responsable. La notation, par exemple, n'y est pas bien placée sur les mots *o bona crux* : et, au lieu de *Justus ut pol*, l'auteur aurait dû lire *Justus ut pal (-ma)*.

N° 1 *ter.*

L'ART HARMONIQUE AUX XIIe ET XIIIe SIÈCLES,

par M. E. DE COUSSEMAKER. (Paris, 1865, in-4°).

Examen critique de cet ouvrage (1).

Il y a longtemps que je me propose d'examiner ce nouvel ouvrage de M. de Coussemaker. J'ai toujours différé de mettre ce projet à exécution, parce qu'il m'obligeait à formuler quelques reproches peu agréables à l'auteur d'une publication fort importante d'ailleurs; mais, aujourd'hui, je n'hésite plus : M. Alexis Azevedo vient d'insérer dans l'*Opinion nationale* (N° du 18 septembre), un article qui me rend le silence impossible.

M. Azevedo affirme : 1° Que « l'auteur de l'*Art harmonique aux* « XIIe *et* XIIIe *siècles* doit être placé au premier rang des quelques « travailleurs infatigables, probes, sagaces et doués d'un inaltérable « amour pour la vérité », — qui préparent les matériaux d'une Histoire spéciale de la Musique. 2° Qu' « en érudit consciencieux, M. de Cous- « semaker a fait imprimer dans son livre cinquante-un morceaux du « manuscrit H. 196 de la Faculté de médecine de Montpellier, et qu'*il* « *est probable et très probable que la traduction des morceaux de ce* « *manuscrit, telle que la donne M. de Coussemaker, ne sera pas rectifiée* « *plus tard pour cause d'erreur :* cet érudit, pour la faire, a laborieuse- « ment cherché, dans les traités des didacticiens du temps, la signifi- « cation qu'on doit donner aux divers caractères de la notation, *et tout* « *porte à croire qu'il a trouvé ce qu'il cherchait.* Mais le pas est glissant, « on le sent bien : la plus légère faute d'interprétation entraînerait à sa « suite d'interminables séries d'erreurs, et la traduction, en ce cas, « serait, comme dit le proverbe italien, une trahison. » 3° Que la partie

(1) *Revue de Musique sacrée ancienne et moderne,* liv. du 15 septembre et du 15 octobre 1866.

capitale et la base du livre de M. de Coussemaker sont les morceaux du manuscrit de Montpellier : De leur examen attentif, de leur analyse approfondie, cet érudit fait jaillir la lumière sur bien des points de l'histoire de la musique « *jusqu'à présent plongés dans l'obscurité la* « *plus complète, ou, ce qui est bien pire, dans le demi-jour fallacieux des* « *légendes et des visions pseudo-scientifiques.* »

Je ferai plus tard mes réserves sur ces trois assertions de M. Azevedo, lorsque j'aurai donné quelques détails sur l'ensemble de l'ouvrage dont il est ici question.

L'*Art harmonique aux XII*e *et XIII*e *siècles* débute par le fac simile du premier folio recto du manuscrit de Montpellier, contenant un *Deus in adjutorium* farci et à trois voix. La lettre majuscule D est assise dans un cadre, et contient une splendide miniature représentant trois personnages en chapes et debout vis-à-vis d'un pupitre sur lequel il y a un livre que l'un des personnages tient avec les deux mains.

Après ce fac similé vient le frontispice de l'ouvrage, puis une préface de douze pages. Le volume proprement dit commence par des *Prolégomènes* qui se terminent à la page 32. La page suivante contient le titre de la première partie : *Musique harmonique.* Cette première partie est divisée en dix chapitres qui ont pour objet l'origine et la constitution de la musique harmonique aux XIIe et XIIIe siècles, les différentes compositions musicales à plusieurs parties de cette époque (déchants, *organum*, copules, motets, conduits, rondeaux, etc.), l'art d'écrire le contrepoint et de créer des mélodies, leur rhythme, leur tonalité, leur mesure temporaire et leur notation. La deuxième partie (pp. 146-208) traite, en six chapitres, des déchanteurs, des didacticiens et des trouvères des siècles qu'étudie M. de Coussemaker, et se termine par un appendice où l'auteur donne la table des pièces contenues dans le manuscrit de Montpellier, ainsi que le texte littéraire complet des morceaux dont la troisième partie de l'*Art harmonique* (p. 293) renferme la musique, d'abord en notation originale (pp. I-CV), puis traduite par M. de Coussemaker (pp. 1-23). Quinze pages non chiffrées complètent l'ouvrage par des tables et un *errata.*

Je ne puis que donner des éloges à l'exécution typographique de ce bel in-4° qui sort des presses de M. Lefebvre-Ducrocq, imprimeur à Lille. Assurément, on ne ferait pas mieux à Paris. C'est splendide!

Maintenant, si j'aborde l'œuvre nouvelle de M. de Coussemaker au point de vue de la doctrine et de l'érudition, je vois d'abord que l'auteur mérite plus que jamais l'épithète de *plagiaire.* C'était l'opinion *motivée* de feu Bottée de Toulmon. C'est l'opinion de M. Fétis qui déclare M. de Coussemaker « *fidèle à son système d'emprunt, sans citer*

ceux qu'il copie (1). » C'est enfin mon opinion personnelle qui a ici d'autant plus de poids, qu'une partie des découvertes consignées dans l'*Art harmonique aux XII*e *et XIII*e *siècles* m'appartiennent exclusivement et sont offertes au lecteur par M. de Coussemaker comme la propriété même de celui-ci.....

L'accusation est grave; elle exige des preuves; en voici *quelques-unes* :

On a vu plus haut que le manuscrit H. 196 de la Faculté de médecine de Montpellier forme la base de l'*Art harmonique aux XII*e *et XIII*e *siècles.* M. de Coussemaker dit bien que j'ai appelé, en 1851, l'attention du Ministre de l'Instruction publique sur l'importance et le contenu de ce précieux volume (2). Cet écrivain savait aussi que j'en avais donné des détails et des spécimens avec traduction en 1854 dans le *Dictionnaire de Plain-Chant* de M. d'Ortigue, dans mes *Études sur la restauration du Chant Grégorien au XIX*e *siècle* (janvier 1856, in-8°), et dans ma *Revue de Musique ancienne et moderne* (même année). Il aurait pu savoir avec un peu de bonne volonté, que j'ai copié la plus grande partie du manuscrit en question, puisque je l'ai déclaré formellement dans le N° du 10 août 1862 de la *Revue et Gazette musicale de Paris,* ce qu'au besoin, sans sortir de ma petite bibliothèque, je puis prouver d'une manière irréfragable. Tous ces faits avaient été dénoncés au public à propos de l'incroyable nouvelle suivante, insérée dans la *Revue et Gazette musicale* du 27 juillet de la même année 1862 : « M.
« Edmond de Coussemaker, de Dunkerque, associé de l'Académie royale
« de Belgique (Classe des Beaux-Arts), assistait à la séance du 3 juillet.
« Il a entretenu la classe d'une DÉCOUVERTE du plus haut intérêt pour la
« science musicale. Voici en peu de mots ce dont il s'agit. (*Suivait une*
« *description sommaire du manuscrit H.* 196, *et l'annonce d'un prochain*
« *mémoire sur cet objet*). »

Ce mot vague et élastique de DECOUVERTE me fit tressaillir. Je provoquai une explication franche et nette dans la *Revue et Gazette musicale*. Les rédacteurs réparèrent, autant qu'ils le purent, toute espèce de malentendu à cet égard; mais M. de Coussemaker garda le silence en 1862... Va-t-il le rompre en 1865, dans les prolégomènes de son *Art harmonique ?* va-t-il rendre justice à un pauvre travailleur qui a consacré trente ans d'une vie militante à l'archéologie musicale et à l'art religieux? Non, M. de Coussemaker n'a point cette habitude : il y aurait de la délicatesse à rendre cette justice et à se laisser noblement conduire par cette habitude, mais quand on tient *le premier rang* parmi les travailleurs infatigables, probes et sagaces, cela suffit; on peut alors s'emparer des dépouilles opimes des autres, en faire la clef de voûte

(1) *Antoine Stradivari..., précédé de recherches historiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet*, Paris, 1856, in-8°, p. 29.

(2) Page 6 des *Prolégomènes*.

d'un superbe ouvrage, et ne citer personne, à moins qu'il n'y ait au bout de la plume une prétendue réfutation de *M. le professeur Fétis* ou une confidence peu charitable à l'endroit d'un embarrassant rival!

Voilà donc un livre qui a pour occasion et pour fondement l'une de mes plus belles découvertes, et il faut que je le dise au public, il faut que je le rappelle à un magistrat.....! Quand j'étais en mission scientifique à Montpellier, j'ai visité, *volume par volume*, tous les manuscrits qui se trouvent dans la bibliothèque de la Faculté de médecine de cette ville et qui ont rapport à la musique. Le catalogue dressé par M. Libri ne pouvait me guider, car il ne contient, au sujet du manuscrit H. 196, que des erreurs incapables de donner la moindre idée de son importance. En faisant une inspection générale et complète, aucun monument musical de ce riche dépôt scientifique ne pouvait d'ailleurs m'échapper, et je n'avais pas besoin pour cela de catalogue ni *de sollicitation de personne.* J'y ai trouvé un trésor et je l'ai annoncé immédiatement au Ministre de l'Instruction publique. Pourquoi donc ne pas l'avouer, alors qu'on en profite et qu'on y puise à pleines mains, grâce à moi?

M. de Coussemaker persiste à soutenir, dans son nouvel ouvrage, que Dom Martin Gerbert et les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France* se sont trompés en disant que Francon, auteur de l'*Ars cantus mensurabilis* et scholastique de Cologne ou écolâtre de Liége, écrivait déjà en 1055 et vivait encore en 1083 (1). Il attribue cet important traité à un autre Francon qui vivait entre 1175 et 1180 (2). « M. Fétis « et M. Th. Nisard, dit-il, ne se placent jamais (*quelle impertinence!*) « sur le vrai terrain de la question : la comparaison de la doctrine de « Francon avec la situation de l'art (3). » Or, dans le *Dictionnaire de Plain-Chant* de M. d'Ortigue, publié en 1854, j'ai réduit à de justes limites la prétention qu'affiche M. de Coussemaker de faire de la philosophie de l'histoire. Voici ce que j'écrivais à ce propos dans ce *Dictionnaire,* à l'article *Brève :* « Un examen plus approfondi de l'ouvrage de « Francon de Cologne et la comparaison de la doctrine qu'il renferme, « ont démontré à M. de Coussemaker que deux manuscrits qui se « trouvent à la Bibliothèque impériale de Paris (fonds de Saint-Victor, « Nos 812 et 813) sont : le premier, de la fin du XIe siècle ou des pre- « mières années du siècle suivant; et le second, du XIIe siècle. Selon « M. de Coussemaker, ces deux traités ont vu le jour bien longtemps « avant l'écolâtre de Liége, et à moins de donner à l'*Ars cantus men-* « *surabilis* une antiquité fabuleuse, ridicule, impossible, on est bien

(1) *Hist. littéraire de la France,* tome VIII, p. 121e.
(2) Page 23.
(3) Page 27.

« obligé d'en placer la rédaction à la fin du XIIe siècle et de lui as-
« signer un autre Francon (1). »

Voilà ce que M. de Conssemaker appelle de la philosophie de l'histoire. Les mss. 812 et 813 offrent une doctrine musicale PLUS ABRÉGÉE que celle de Francon de Cologne, donc *ils sont de la fin du XIe siècle* ou *des premières années du siècle suivant*... M. de Coussemaker se trompe et s'est bien gardé de reproduire ce que j'avais immédiatement ajouté, dans le *Dictionnaire* de M. d'Ortigue, aux lignes qu'on vient de lire un peu plus haut, savoir :

« 1° Le manuscrit 812 contient, entre autres choses, un exemple
« commençant par ces mots : *Li ai fait hommage pour*... C'est un ma-
« gnifique *Triplum* dont j'ai retrouvé tout le texte et toute la musique.
« Jean de Muris cite le commencement de ce morceau dans son *Spe-*
« *culum Musicæ* (lib. VII, cap. VII), et le donne comme un chef-d'œuvre
« d'un certain *Petrus de Cruce* qu'il loue en ces termes : *Ille valens*
« *cantor Petrus de Cruce qui tot pulchros et bonos cantus composuit*
« *mensurabiles, et Artem Franconis secutus est*... — J'ai aussi retrouvé
« de cet auteur, plusieurs des compositions que cite Jean de Muris.

« 2° Le ms. 813 est tout simplement un abrégé de la doctrine de
« Francon; il existe dans un autre manuscrit de la même bibliothèque,
« QU'AUCUN ÉCRIVAIN SUR LA MUSIQUE N'A CONNU et qui finit par ces mots :
« *Explicit abbreviatio magistri Franconis, edita a Joanne dicto* BA-
« LOCE (2). »

Or, sait-on ce qu'a fait M. de Coussemaker dans son *Art harmonique?* Il a parlé de Pierre de la Croix, en a reproduit deux morceaux d'après mes indications et ne m'a point cité. Il a parlé de Jean Baloce et de son traité, toujours sans me citer. Mais en revanche, il a persisté dans son erreur sur l'époque où vivait Francon de Cologne, et, oubliant ses théories philosophiques en vertu desquelles l'art procède, selon lui du simple au complexe, il a placé, avant celui de Francon de Cologne, des traités qui prouvent un progrès manifeste de l'art.

Dans la polémique qu'il soulève à cet égard avec la prétention de me battre à plate couture, M. de Coussemaker va jusqu'à prendre à partie le célèbre Jean de Muris, et dit carrément qu'il se trompe, et que Pierre de la Croix n'appartenait pas à l'école de Francon de Cologne, puisqu'il vivait *dans la seconde moitié du XIIe siècle* (4). Ah! M. de Coussemaker, que vous êtes tranchant! vous ne reculez devant rien pour soutenir votre cause insoutenable... J'espère que DIEU m'accordera les loisirs nécessaires pour livrer enfin à la science mon édition de

(1) Page 174, note 50.
(2) *Dictionnaire de Plain-Chant* de M. d'Ortigue, *ibid.*
(3) *L'Art harmonique*, p. 153.
(4) *Ibid.*, p. 153.

Francon de Cologne : là Monsieur, vous y verrez établi, *d'une manière complète,* que Pierre de la Croix était prêtre et moine, et qu'il était dans la plénitude de son talent musical en treize cent cinquante-huit. Je ne vous dirai pas où se trouvent mes preuves, car vous les copieriez encore sans me citer. Jusque-là, permettez-moi d'ajouter, Monsieur, que, dans votre livre, les dates sont à l'avenant de la petite monstruosité chronologique que je viens de relever.

Je passe à la distinction que l'auteur de l'*Art harmonique* fait de la notation mesurée du moyen âge, en la partageant en *Ars antiqua* et en *Ars nova*... C'est moi-même qui ai formulé LE PREMIER, en 1854, cette distinction très importante avec tous les éléments qui la constituent (1). Pourquoi, ici encore, M. de Coussemaker prend-il la chose sans nommer celui qui l'a mise en relief?

Mais voici qui est non moins grave.

Dans mes *Études sur la restauration du Chant Grégorien au XIXe siècle,* j'avais expliqué d'une manière très étendue et tout à fait nouvelle la formation de la mesure musicale proprement dite, au moyen âge, en la faisant dériver de l'ancienne métrique : les pieds de cette métrique, disais-je, sont devenus alors les modes ou combinaisons diverses des temps qui pouvaient entrer dans toute mesure musicale. Hé bien! M. de Coussemaker, coutumier du fait, s'est emparé de ma théorie qui lui a paru lumineuse, l'a caressée quatre pages durant, et n'a omis qu'une seule chose : celle d'indiquer la source où il avait puisé.

Dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge* (Paris, 1852, in-4°), M. de Coussemaker avait publié le fac similé et la traduction d'un canon donné par Jean de Garlande et cité par Jérôme de Moravie, compilateur de la première moitié du XIIIe siècle, dont le manuscrit unique existe à la Bibliothèque impériale de Paris. J'avais appelé l'attention des savants sur ce fragment précieux, le 25 août 1850, dans mon *Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle* (2). Le fait était d'autant plus intéressant, que M. Fétis faisait remonter l'origine du canon *à la seconde moitié du XIVe siècle* (3) seulement. Or, M. de Coussemaker s'est emparé de ce fait et l'a servi au public comme un fruit de primeur. Malheureusement pour cet écrivain, le canon de Jean de Garlande contient *deux ligatures avec propriété opposée* qu'il n'avait pas su traduire, et comme ces figures de notes se trouvent par milliers dans l'ancienne musique mesurée du moyen âge, il en résultait nécessairement des milliers de fausses interprétations dans tous les

(1) *Dictionnaire de Plain-Chant* de M. d'Ortigue, article *Brève.*

(2) Voir le *Correspondant* de cette époque.

(3) *Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique* placé en tête du 1er vol. de la *Biographie universelle des Musiciens,* 1re édition, pp. CC-CCI.

exemples que l'auteur voulait mettre à la portée des modernes. Je redressai donc, en 1854, cette erreur féconde en bévues, dans l'article « CANON » du *Dictionnaire de Plain-Chant* de M. d'Ortigue, et j'y ajoutai la traduction d'un morceau canonique très étendu que j'avais tiré du folio 392 recto du manuscrit H. 196 de Montpellier. Pour me récompenser du service que j'avais rendu à la science et à M. de Coussemaker en particulier, qu'a fait celui-ci dans son *Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles?* 1° Il a inséré purement et simplement, p. 79, mon interprétation du canon de Jean de Garlande, en disant : « *Voici la traduction d'après la doctrine de Jean de Garlande.* » 2° Il s'est servi de ma correction pour éviter dans son livre d'*innombrables fautes.* 3° Il a reproduit (3e partie, p. 57) ma traduction du canon du manuscrit de Montpellier. 4° Il a dit dans sa préface, p. IX : « La première « (*partie de notre ouvrage*) contient un exposé succinct de l'origine, de « la constitution et des premiers développements de la musique har- « monique. Nous y passons en revue tous les genres de compositions; « nous en examinons la contexture mélodique, harmonique, tonale, « rhythmique; *nous y démontrons l'existence de l'imitation, du canon* « *et du contrepoint double;* nous y *révélons* une foule de faits restés « inconnus, et dont l'ignorance laissait régner l'obscurité sur plusieurs « points historiques fort importants. » Or, dans tout cela, PAS UN MOT sur celui qui, le premier, avait parlé de ces choses, avait publié ces morceaux, avait rectifié l'erreur grave de l'auteur...

Je pourrais prolonger mon réquisitoire contre M. de Coussemaker et y ajouter d'autres plagiats dont il s'est rendu coupable à mon égard et à mon détriment; mais il faut des bornes à tout, même à l'indignation la plus légitime. Il est facile à M. de Coussemaker de faire étalage d'une immense érudition, quand il pille partout sans nommer personne. Cela est commode, mais cela n'est ni honnête, ni loyal. Ce n'est pas de la probité littéraire.

Quant à l'exactitude des traductions données par M. de Coussemaker dans son *Art harmonique,* elles ne sont pas aussi exactes que M. Azevedo, QUI N'ENTEND RIEN A L'ARCHÉOLOGIE MUSICALE, semble le dire. La musique mesurée du moyen âge a des règles fixes, claires et positives, quand on a des textes bien exacts qui les formulent; mais il s'agit d'avoir ces textes et de les comprendre.

Dans un autre article, j'examinerai sous ce rapport le nouvel ouvrage de M. de Coussemaker.

THÉODORE NISARD.



N° 2

IER BREF

DE N. S. P. LE PAPE LÉON XIII

AU R. P. DOM J. POTHIER.

Dilecto Filio Religioso Viro Josepho Pothier O. S. B. in cœnobium Solesmense, Solesmes in Gallia.

LEO PP. XIII

DILECTE FILI RELIGIOSE VIR, SALUTEM ET APOSTOLICAM BENEDICTIONEM.

Redditum fuit Nobis a Ven. Fratre Nostro Johanne Baptista Cardinali Episcopo Tusculano opus musicæ sacræ a vobis in lucem editum, vestrumque munus tum propter ejus meritum, tum propter illa quæ spectatissimus Vir Nobis significavit, libenti gratoque animo accepimus. Agnovimus enim Dilecte Fili, vos solertem operam dedisse explicandis et illustrandis veteribus musicæ sacræ monumentis, omnemque diligentiam adhibuisse, ut illorum accuratam rationem et formam, ex antiquis lucubrationibus a majoribus vestris magna cura servatis, artis musicæ cultoribus exhiberetis. Hac in re, Dilecte Fili, non solum laudandam ducimus industriam vestram, quæ in opere difficultatis et laboris pleno plurium annorum curas insumpsit, sed etiam egregiam voluntatem vestram erga Romanam Ecclesiam, quæ genus illud sacrorum concentuum, qui S. Gregorii M. nomine com-

A Notre cher fils Joseph Pothier, religieux de l'Ordre de Saint-Benoît, au monastère de Solesmes (France).

LÉON XIII PAPE

CHER FILS, SALUT ET BÉNÉDICTION APOSTOLIQUE

Notre vénérable frère, Jean-Baptiste, Cardinal Evêque de Frascati, Nous a remis le livre de chant que vous avez publié (1). Nous avons reçu avec plaisir et reconnaissance votre hommage, et à cause du mérite de l'ouvrage, et aussi pour ce que le très digne Cardinal nous a fait connaître. Nous savons en effet, cher fils, avec quelle intelligence vous vous êtes appliqué à interpréter et à expliquer les antiques monuments de la musique sacrée et comment vous avez mis tout votre zèle à montrer à ceux qui cultivent cet art la nature même et la forme exacte de ses anciens chants, tels qu'ils ont été autrefois composés, et tels que vos pères les ont avec grand soin conservés. Nous pensons, cher fils, qu'il faut en cela louer non seulement vos efforts à poursuivre une œuvre pleine de difficulté et de labeur, qui vous a demandé plusieurs années d'un travail assidu, mais aussi l'amour

(1) LIBER GRADUALIS, *à S. Gregorio Magno olim ordinatus postea Summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus, cum notis musicis ad majorum tramites et codicum fidem figuratis ac restitutis, in usum Congr. Benedictinæ Galliarum*, etc. — Tournay (Belgique), Desclée-Lefebvre et Ce, 1883.

mendantur, magno semper in honore habendum judicavit.

Quapropter Nos impense cupimus ut hæ Nostræ litteræ vobis sint testes commendationis, qua præclara studia vestra historiam disciplinam decus musicæ sacræ spectantia tanto magis prosequimur, quo magis adversorum temporum asperitatem eluctantes, honori religionis et Ecclesiæ strenue famulari contenditis. Adprecantes autem clementissimum Deum ut virtutem vestram sua potenti gratia roboret, quo in dies magis lux ejus luceat coram hominibus, Apostolicam Benedictionem in auspicium cœlestium munerum et in pignus paternæ Nostræ dilectionis, Tibi, Dilecte Fili, cunctisque religiosis sodalibus tuis, peramanter in Domino impertimus.

Datum Romæ apud S. Petrum, die 3 Martii an. 1884, Pontificatus Nostri anno septimo.

LEO PP. XIII.

dont vous vous êtes montré particulièrement animé envers l'Église Romaine, qui a jugé digne d'être toujours tenu en grand honneur ce genre de mélodies sacrées que recommande le nom de saint Grégoire le Grand.

C'est pourquoi Nous désirons que Nos lettres vous soient un témoignage de Notre recommandation pour les remarquables études que vous avez consacrées à l'histoire, à la discipline, à la beauté du chant sacré. Nous tenons d'autant plus à vous donner ce témoignage que, surmontant les adversités de ces jours mauvais, vous luttez bravement pour le service et l'honneur de la religion et l'Église. Suppliant donc le Dieu très clément de fortifier, par la puissance de sa grâce, votre courage afin que sa lumière brille chaque jour davantage devant les hommes, Nous vous accordons avec amour dans le Seigneur, comme gage des dons célestes et en témoignage de Notre paternelle dilection, à vous, cher fils, et à tous vos frères dans la vie religieuse, la Bénédiction Apostolique.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, le 3 mars 1884, la septième année de notre Pontificat.

LÉON XIII, Pape.



II[e] BREF

DE N. S. P. LE PAPE LÉON XIII

AU R. P. DOM J. POTHIER.

Dilecto Filio Religioso Viro Josepho Pothier O. S. B. Solesmes in Gallia

LEO PP. XIII

DILECTE FILI RELIOGIOSE VIR, SALUTEM ET APOSTOLICAM BENEDICTIONEM

Quamquam Nos ad tuam epistolam rescribentes quam die 24 decembris anno superiori dedisti, in tua tuorumque industria commendanda quam explicandis et illustrandis veteribus musicæ sacræ monumentis attulistis opus Gradualis a vobis editi unice spectaverimus tamquam opus ad historiam et disciplinam seu scientiam musicæ sacræ pertinens et eruditionis gratia institutum uti ex Nostris litteris patet, tamen ne litteræ illæ occasionem falsis interpretationibus præbeant, Tibi Dilecte Fili, significandum in præsens censuimus, Nos in iisdem litteris ad Te datis non eam mentem habuisse ut vel minimum a Decreto per Congregationem Nostram Sacris Ritibus præpositam die 10 aprilis anno superiore auctoritate Nostra vulgato cuius initium « Romanorum Pontificum sollicitudo » recederemus, nec consilium Nostrum fuisse opus Gradualis Nobis oblati ad Liturgiæ Sacræ usum approbare, quam in rem opus ipsum accurato examini memoratæ Congregationis ut moris est Apostolicæ Sedis in hujusmodi negotiis, necessario fuisset subjicien-

A notre cher Fils Joseph Pothier, religieux de l'Ordre de Saint-Benoît, à Solesmes (France).

LÉON XIII, PAPE

CHER FILS, SALUT ET BÉNÉDICTION APOSTOLIQUE

Bien que dans la réponse que Nous avons faite à votre lettre du 24 décembre de l'année dernière, en louant l'habileté avec laquelle vous et vos frères avez expliqué et commenté les anciens monuments de la musique sacrée, Nous ayons uniquement considéré le Graduel édité par vous comme un ouvrage concernant l'histoire et la science de la musique sacrée, et écrit au point de vue de l'érudition, ainsi qu'il résulte de la teneur de Notre lettre, toutefois, afin d'éviter que cette lettre ne donne occasion à de fausses interprétations, Nous avons jugé, très cher fils, devoir vous faire connaître par la présente que, dans la lettre susdite que Nous vous avons adressée, Nous n'avons pas eu la pensée de Nous écarter, en quoi que ce soit, du décret publié, en vertu de Notre autorité, le 10 avril de l'année dernière, par Notre Congrégation des saints Rites, et commençant par ces mots : *Romanorum Pontificum sollicitudo*, et que Notre intention n'a pas été d'approuver, pour l'usage de la sainte Liturgie, le Graduel qui Nous a été offert, lequel aurait dû nécessairement, à cet effet,

dum. Hac mente Nostra Tibi significata qua memorati Decreti vim firmam ratamque esse decernimus, Apostolicam Benedictionem in pignus paternæ dilectionis et in auspicium cœlestis præsidii Tibi tuisque. Dilecte Fili, peramanter in Domino impertimus.

Datum Romæ apud S. Petrum die 3 maij an. 1884, Pont. Nostri anno VII.

LEO PP. XIII.

(*Moniteur de Rome.*)

être soumis à un soigneux examen de la même Congrégation, selon la coutume du siège Apostolique en pereil cas. Cette explication donnée, par laquelle Nous déclarons vouloir que la force du susdit décret soit pleine et entière, Nous vous accordons affectueusement dans le Seigneur, à vous, cher Fils et à vos frères, comme gage de Notre amour paternel et comme présage de la protection céleste, la Bénédiction Apostolique.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, le 3 mai 1884, la septième année de Notre Pontificat.

LÉON XIII, Pape.



N° 3

OBSERVATIONS

SUR LES MÉLODIES GRÉGORIENNES DU R. P. DOM POTHIER (1).

Mon cher Monsieur Aloys Kunc,

Vous avez bien voulu me demander mes observations sur les *Mélodies grégoriennes* du R. P. Dom Pothier. Je vous ai déjà dit que je m'associais, en grande partie, aux éloges que cet ouvrage a reçus; mais, puisque vous désirez avoir mon avis complet, je me vois obligé d'ajouter à ces éloges quelques restrictions, dont je vous établis vous-même le juge.

Ces restrictions sont, il est vrai, peu nombreuses; mais elles ne laissent pas d'être très importantes, vu leur objet essentiellement pratique. En effet, elles portent spécialement sur les *règles d'exécution* que le Révérend Père propose pour le chant grégorien et qu'il aime à qualifier de *traditionnelles*. Ces règles, qui ne tendent à rien moins qu'à bouleverser l'exécution de notre plain-chant, sont surtout exposées dans le chapitre XIIe de ses *Mélodies*, intitulé : *Observations pratiques sur la valeur diverse des notes ou des formules.*

Les théories expliquées dans ce chapitre sont comme l'âme de tout l'ouvrage, et préparées de longue main; ces règles, qui ont pour objet de déterminer la valeur qu'il faut donner pratiquement soit aux notes simples, soit aux formules, c'est-à-dire aux groupes de notes exprimées par un seul signe écrit, ne sont que l'application d'un principe, posé précédemment par le savant auteur; et ce principe est celui-ci : *Le*

(1). — Ces *Observations* ont paru dans la *Musica Sacra* de Toulouse, numéro de novembre 1882. Nous sommes autorisé à les reproduire *dans notre livre*, à la condition expresse que cette reproduction ne constituera aucun droit de proprieté en notre faveur. (Th. N.)

rhythme libre du discours doit être appliqué au chant grégorien.

D'où il conclut : 1° que la valeur des notes simples est variable selon la nature des syllabes grammaticales auxquelles ces notes se rapportent ; 2° que le groupe de notes contenues sous la formule neumatique des anciens, doit tendre à s'identifier à la note simple.

Nous nous proposons, dans ce travail, de faire voir :

1° Que le principe du rhythme libre du discours appliqué au chant grégorien, comme le fait le R. P. Dom Pothier, est un principe outré, une comparaison *forcée* et par conséquent *faussée* (1) ;

2° Que l'application qu'il en fait, soit par rapport à la valeur de la note simple, soit par rapport à la valeur de la note composée, est insoutenable au point de vue traditionnel ;

3° Qu'au point de vue pratique son système d'exécution offre des difficultés qui le rendent inacceptable.

§ 1. — *Le rhythme libre du discours.*

Le grand principe du R. P. Dom Pothier, le principe d'où découlent toutes les règles contenues dans le chapitre XIIe de ses *Mélodies,* c'est le *rhythme libre du discours,* le *nombre oratoire* de Quintilien, que Gui d'Arezzo, dans le chapitre XVe de son *Micrologue,* applique, en effet, au chant.

A l'exemple de Quintilien, qui distingue, dans le discours, les lettres, les mots, les membres de phrase et les phrases, Gui d'Arezzo distingue aussi, dans le chant, les sons, les syllabes musicales, les neumes ou *partes cantilenæ* et les distinctions. Les sons correspondent aux lettres, les syllabes musicales aux mots, les neumes aux membres de phrase, et les distinctions aux phrases.

De plus, comme Quintilien veut, quand on prononce le discours, que l'on distingue les mots par une petite suspension presque impercepti-

(1) Le rhythme du *discours* est libre en ce sens qu'il n'est pas gêné dans sa marche, comme le rhythme *poëtique,* soit par les limites de la mesurs et le nombre des pieds, soit par les exigences de la rime. Comme on le voit, ceci regarde la composition. Une fois la composition achevée, et le discours fixé par elle, l'exécution oratoire doit fidèlement reproduire, sans y rien changer, les phrases diverses qui le constituent ; et, à ce point de vue, elle n'est plus libre, mais enchaînée. D'ailleurs, on le conçoit, différents orateurs peuvent faire valoir, d'une manière différente, la même composition, selon les nuances qu'ils mettront dans leur débit, qui garde ainsi une certaine liberté ; tandis que le chant de nos églises destiné à être reproduit par des *masses,* doit être complètement fixé dans ses allures, et ne peut admettre, dans son exécution, une liberté qui produirait infailliblement le désordre et la cacophonie. Dans le chant, la liberté du rhythme regarde donc la composition, plutôt que l'exécution, à moins que celle-ci ne soit faite par un *soliste,* ou qu'il ne s'agisse de chants *syllabiques,* qui, en réalité, sont les seuls *récitatifs* proprement dits, et dont les règles d'exécution sont plus voisines des principes du débit oratoire.

ble, *paululum moræ, tempus vacans, tempus latens;* les membres de phrase et les phrases, par une pause un peu plus longue, *mora, tempus aliàs brevius aliàs longius;* ainsi Gui d'Arezzo veut que, dans l'exécution du chant, on distingue une syllabe musicale d'une autre syllabe, un neume, d'un autre neume, une phrase d'une autre phrase, par un repos plus ou moins prolongé. Il veut que cette pause soit très légère pour la fin de la simple syllabe musicale, *in syllabâ quantuluscumque;* un peu plus prononcée pour la fin du neume, ou membre de phrase musicale, *amplior in parte;* et plus prolongée encore pour la fin de la phrase complète, *diutissimus vero in distinctione.*

Ainsi, on ne peut le nier, Gui d'Arezzo, au chapitre XVe de son *Micrologue* (1), et Hucbald, dans son traité *De Harmonicâ institutione*, comparent, en effet, le rhythme du chant au rhythme du discours. Mais je répéterai ici ce que dit ailleurs D. Pothier : c'est une simple *analogie;* et, du reste, ces auteurs ont bien soin de nous dire eux-mêmes à quoi se borne cette comparaison ; c'est que, dans le chant aussi bien que dans le discours, il faut des *divisions* et des *pauses :* ces divisions et ces pauses ont pour effet d'unir les sons, de séparer les syllabes musicales, les membres de phrases et les distinctions ou phrases complètes; et, comme D. Pothier le dit fort bien aussi, elles constituent le *rhythme* et le *nombre* du chant.

Quid est numerose canere? » se demande Hucbald, dans ses *Scholia enchiriadis de arte musicâ.* Et il répond : « *Ut attendatur ubi productioribus, ubi brevioribus* MORULIS *utendum sit.* » Nous le voyons, des repos plus longs ou plus courts, voilà le nombre, voilà le rhythme.

Les différentes barres de nos livres de chant règlent si bien ce *rhythme,* que nous arrivons à l'observer avec une facilité inconnue des anciens; car, trop souvent, on pouvait dire pour les pauses ce que J. Cotton, au XIIe siècle, disait pour les notes : « *Raro tres in uno cantu concordant, nedum mille!* » Aujourd'hui, grâce au rhythme ainsi fixé dans nos livres, nous réalisons, pour ainsi dire, ces paroles de Hucbald : « *Numerose canendo, fit ut, quasi* EX UNO ORE, *vox multitudinis audiatur.* »

Voilà, je le répète, à quoi se borne la comparaison faite par ces auteurs du *rhythme* ou du *nombre du chant* avec le rhythme ou nombre *oratoire;* c'est que, dans l'un comme dans l'autre, il faut des divisions et des pauses. L'étendre au delà, c'est la forcer; or, une comparaison *forcée* est une comparaison *faussée.*

Mais n'est-ce pas ce que fait le R. P. Dom Pothier quand il réclame

(1) Notons, en passant, que le R. P. dom Pothier, en se référant à ce chapitre, va prendre les règles du chant ordinaire et usuel, dans un endroit où il est, avant tout, question d'un chant soigné et exceptionel, comme Gui d'Arezzo le dit expressément.

pour l'exécution du chant cette liberté d'allures qui se remarque dans le débit d'un discours?

Sans doute, elle existe en partie, cette liberté, dans les chants syllabiques, comme les Psaumes, les Leçons, les Épîtres, les Évangiles, les Préfaces, et certains autres chants qui, par « la simplicité des inflexions, se rapprochent beaucoup de la lecture, et sont de vrais récitatifs (1). » Mais appliquer ce *rhythme libre* au chant *neumé* ou grégorien, c'est aller à l'ENCONTRE DE TOUTE LA TRADITION.

Or, comme nous l'allons voir, c'est précisément ce que fait le R. P. Dom Pothier quand il attribue « à la note simple une valeur variable et déterminée par la nature de la syllabe à laquelle elle se rapporte »; et quand il fait précipiter « les sons de la formule de manière à l'identifier, autant que possible, à la note simple (2). »

Mais n'anticipons pas et bornons-nous ici à constater le fait, puisque c'est dans le paragraphe suivant que nous devons examiner et discuter les règles d'exécution que nous donne le R. P. Dom Pothier, soit pour les *notes simples*, soit pour les formules, ou groupes de notes réunies sous un seul signe.

§ 2. — *Valeur des notes simples et des formules.*

I. Valeur de la NOTE SIMPLE. — Citons d'abord les passages du chapitre XII[e] des *Mélodies grégoriennes* qui expriment, à ce sujet, les doctrines du R. P. Dom Pothier.

« Il est facile de voir », dit-il p. 163, « que dans la notation du chant grégorien, telle que la *tradition nous l'a transmise,* les signes sont loin d'avoir toujours une valeur *fixe* et *absolue.* Cette valeur, au contraire, varie suivant les circonstances; et, pour la déterminer, il est nécessaire d'avoir égard à la position diverse que les notes peuvent occuper par rapport à la phrase grammaticale et à la phrase musicale (3). »

« On ne peut nier qu'il n'en soit d'abord ainsi de la *note simple.* Bien qu'elle soit toujours identique dans sa forme, il serait *contraire aux lois les plus essentielles du chant* (4) de l'exprimer *toujours* de la

(1) *Mélodies grégoriennes*, p. 217.

(2) *Mélodies,* pp. 163, 164.

(3) D. Pothier dans un autre endroit de ses *Mélodies,* admet que les signes neumatiques n'indiquent pas la *durée* des sons; ici il dit qu'il est *facile* de voir que ces signes ont une valeur diverse! En faveur de cette assertion il fait appel à la tradition. Mais au lieu d'en citer les textes, il se contente de les *supposer à priori* favorables à sa thèse, et néglige de discuter les textes innombrables qui lui sont opposés, et qu'un intéressant travail me met sous les yeux.

(4) C'est là toute la question; ce n'est pas là ce qu'il faut supposer comme vérité *indénia-*

même manière : elle a une valeur *variable,* une valeur déterminée *par la nature de la syllabe* à laquelle elle se rapporte. »

Ainsi, le R. P. Dom Pothier soutient, en premier lieu, que la note simple, c'est-à-dire la note commune ou carrée, a une valeur variable, déterminée par la nature de la syllabe sur laquelle elle est placée.

Mais est-il bien vrai, est-il du moins parfaitement certain et *indéniable* que, *dans le chant grégorien,* la valeur de la note dépend toujours « de la nature de la syllabe à laquelle elle se rapporte »?

Pour répondre à cette question, il faut dire tout d'abord ce qu'on entend ici par ces mots « nature de la syllabe grammaticale ».

Dans la syllabe grammaticale on peut envisager deux choses, l'*accent* et la *quantité* prosodique. Or, ni l'un ni l'autre, de l'aveu même de Dom Pothier, ne peuvent régulièrement influer sur la valeur temporaire de la note :

1° Quant à l'accent, le Révérend Père (p. 173) nous le dit lui-même, « il n'est, de sa nature, ni long ni bref », par conséquent il ne saurait faire varier la valeur de la note simple, du moins *pour la durée;*

2° Quant à ce qui est de la *quantité prosodique,* Dom Pothier demande « qu'on l'écarte tout d'abord; » les anciens n'en tenaient aucun compte, puisqu'ils ne craignaient pas de placer de longues séries de notes sur des pénultièmes brèves; et le savant Bénédictin trouve mauvais qu'on les en blâme : « Nous nous offenserions, dit-il, des pénultièmes brèves chargées de notes, lorsque l'oreille des anciens, assurément plus délicate que la nôtre (?), non seulement ne s'en offensait pas, mais, disons la vérité, s'en délectait (1)! »

Concluons : donc ni l'accent, qui par lui-même n'est *ni long ni bref,* ni la quantité prosodique, dont on ne s'occupait pas, ne rendaient la note variable, ni n'en changeaient la valeur temporaire.

Et, en effet, si, comme l'avoue encore Dom Pothier, « les anciens ne se faisaient pas scrupule de placer souvent plusieurs notes sur une syllabe *non accentuée,* pas plus que sur « les pénultièmes brèves », c'est une preuve évidente que, dans le chant grégorien ou neumé, ils ne tenaient compte ni de l'accent, ni de la quantité; par suite, on ne peut, comme le fait Dom Pothier, poser en principe que, dans le chant grégorien, « la valeur de la note *varie* selon la nature de la syllabe à laquelle elle se rapporte ».

ble, mais bien ce qu'il faudrait prouver comme une thèse, en discutant et en renversant les textes traditionnels qui contredisent absolument cette affirmation.

(1) Depuis la Renaissance, ou pour mieux dire depuis le saint Concile de Trente, l'Église, en fait, a jugé bon de faire disparaître des pénultièmes brèves les nombreuses notes qui les surchargeaient. De plus, dit le R. P. Lambillotte, « l'Église tout entière aujourd'hui observe la *quantité prosodique* dans le chant liturgique ». Ce « scrupule » prosodique déplaît au R. P. D. Pothier, et il le reproche aux « modernes » classiques. Mais, quoi qu'il fasse, c'est sur l'Église elle-même que sa critique retombe.

Disons-le, en passant, le R. P. Dom Pothier, en soutenant sans restriction, dans le chapitre XII[e] de ses *Mélodies,* que la valeur des notes simples varie selon celle des syllabes grammaticales sur lesquelles ces notes sont placées, confond deux sortes de chants bien distincts et dont la marche et le caractère, au jugement du savant Bénédictin Dom Jumilhac, diffèrent essentiellement (1); il confond le chant syllabique ou psalmodique, et le chant neumé ou grégorien.

Et de fait, il semble pourtant convenir lui-même que l'accent est propre aux chants syllabiques, quand il dit (p. 13) : « Les anciens n'ignoraient par la valeur de l'accent, et quand *c'est le cas de l'observer*, c'est-à-dire dans la simple récitation ou dans les mélodies syllabiques, ils n'y manquent pas; par exemple, dans le chant des Psaumes, des Litanies, des Épitres et des Évangiles. » Et il ajoute : « Ils mettent la syllabe accentuée en relief, *non pas en la prolongeant,* mais en lui donnant une élévation musicale. »

Si, même dans le chant syllabique, l'accent ne fait *pas varier* la valeur temporaire de la note, comment la ferait-il varier dans le chant neumé ? Cependant c'est ce que Dom Pothier semble affirmer ailleurs (p. 168), où il parle de la *longue d'accent,* alors qu'il dit, dans un autre endroit (p. 173), que l'accent est *plutôt bref que long :* et c'est cette logomachie qui rend, pour nous, ce chapitre XII[e] diffus, obscur et incohérent.

Quoi qu'il en soit, c'est cette distinction élémentaire mais essentielle entre le chant syllabique et le chant neumé ou grégorien proprement dit, que le savant Hucbald, moine de Saint-Amand, nous enseigne positivement dès le X[e] siècle, quand il nous dit qu'il faut tenir compte des syllabes longues et des syllabes brèves dans le chant rapide, comme celui des Psaumes « *in cantu qui raptim canitur, scilicet in pronuntiatione Psalmorum* »; et il met *raptim,* qui indique la lecture courante, par opposition au chant qui s'exécute *tractim,* c'est-à-dire par une lecture *traînante,* « *qui morose seu tractim canitur* », comme le chant neumé ou grégorien.

J'ai cité le nom de Hucbald, qui a précédé d'un siècle le célèbre Gui d'Arezzo; on peut tirer de lui un exemple qui confond absolument le système d'exécution préconisé par l'auteur des *Mélodies grégoriennes.*

La phrase de Hucbald, citée d'ailleurs par Dom Pothier lui-même, est une phrase musicale composée de trois membres, et qui se termine sur le *tetrardus* du tétracorde des finales, et par conséquent en *sol.* En voici les paroles : *Ego sum via,* | *veritas et vita,* | *alleluia,* | *alleluia.*

Eh bien! que va faire ici le savant Hucbald? Va-t-il nous dire qu'il faut faire les *notes simples* avec une *valeur variable,* selon la nature des

(1) Voir Dom Jumilhac, *la Science et la Pratique du Plain-Chant.*

syllabes grammaticales auxquelles ces notes sont attachées?... Loin de là! il nous dit précisément tout le contraire; il nous dit que, sauf les trois longues qui terminent les trois membres de la phrase musicale, et qui indiquent les repos de respiration, *toutes* les autres notes doivent être brèves, c'est-à-dire communes selon le langage reçu aujourd'hui, «*solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves* ». Bien plus, pour ne laisser subsister aucun doute, il ajoute ailleurs que celles-ci, c'est-à-dire les brèves ou communes, doivent être *toutes également brèves* : « *breviumque par sit brevitas* ».

On voit par là combien il est éloigné de la théorie de Dom Pothier; combien il est éloigné de nous enseigner que la note simple a une *valeur variable,* déterminée par la nature de la syllabe grammaticale à laquelle elle se rapporte! »

Et y a-t-il un seul auteur du moyen âge qui ait, en ce point, contredit Hucbald, et abondé dans le sens du R. P. Dom Pothier? Nous n'en connaissons pas; le docte Bénédictin n'en cite point; et nous attendons qu'il nous indique avec précision les sources où il a puisé son nouveau système d'*exécution traditionnelle.* Nous attendons, enfin, qu'il nous apporte non pas de ces textes vagues que vous qualifiez si bien en les appelant *élastiques,* mais de ces textes clairs, nets et précis, comme il en faut pour appuyer une doctrine que l'on veut nommer *traditionnelle.*

D'autre part, un savant, dont le nom fait autorité dans les matières que nous traitons ici, nous écrit que le système d'exécution du R. P. Dom Pothier est purement *fantaisiste* et n'a aucun fondement réel dans la tradition.

Voyons maintenant si l'auteur des *Mélodies* sera plus heureux dans son enseignement sur la valeur des formules.

II. Valeur des FORMULES. — Dans la notation neumatique, il y a, comme on sait, le signe qui exprime la note simple, et le signe qui exprime la note composée ou multiple; c'est ce dernier signe qu'on appelle ici *formule.*

Deux systèmes d'interprétation sont en présence : faut-il donner à la formule la valeur qu'auraient les diverses notes qu'elle contient si ces notes étaient exprimées isolément? ou bien faut-il lui donner une valeur différente?

Le R. P. Dom Pothier s'arrête à ce dernier parti : il soutient qu'il ne faut pas donner aux notes groupées sous un seul signe la valeur qu'on leur donnerait si elles était exprimées séparément; il soutient que, dans l'exécution du chant, la valeur de la formule doit se rapprocher, autant que possible, de la note simple.

Voici ce qu'il affirme à ce sujet : « La formule, dit-il, s'exprime par des sons multiples, mais si *intimement liés* que les auteurs en parlent

comme d'une note unique : « *Plures chordæ sonant, dum una nota profertur.* Cette liaison des sons de la formule qui tend à l'*identifier,* autant que possible, à la *note simple* est ce qui en fait le *caractère essentiel.* Pour le reste, la formule, comme la note simple, est soumise aux règles de position (1). »

Identifier, autant que possible, la *formule à la note simple,* c'est le fond du système du R. P. Dom Pothier.

Que les sons divers, renfermés sous la même formule neumatique, restent pareillement unis et groupés dans leur expression mélodique; que, par suite, on les exprime d'une seule émission de voix, et de telle sorte que l'on puisse, dans l'exécution, distinguer les formules par la liaison même donnée aux sons, c'est ce que l'on doit admettre sans peine. Mais la pensée de Dom Pothier va plus loin encore, comme on le voit clairement par l'application qu'il fait ultérieurement (p. 165) de la règle générale et du principe un peu vague qu'il pose ici.

D'après la théorie qu'il développe à l'endroit cité, le groupe de notes contenues sous le même signe neumatique, doit, dans l'exécution du chant grégorien, s'identifier, autant que possible, à la note simple, non seulement quant à la liaison des sons, mais aussi jusqu'à un certain point quant à leur durée; car, pour mieux fondre la formule en un seul tout, il faut, selon lui, en abréger certaines notes (2).

Sur quoi se base le docte Bénédictin pour établir une semblable théorie, et surtout pour la proclamer *traditionnelle?...* Nous ne le voyons pas; et nous attendons qu'il produise les textes.

Il est bon de le constater : lui qui, dans le cours de son savant ouvrage, et nous l'en félicitons, est si prodigue de textes pour appuyer même des assertions que personne ne conteste, en est ici extrêmement avare. Et pourtant, comme il s'agit, en cet endroit, d'une question capitale et qui touche aux fondements de l'exécution du chant liturgique, c'était le cas, ce nous semble, d'établir sa thèse générale magistralement, et dans les conséquences ou règles pratiques qu'il en tire, de ne faire aucun pas sans s'appuyer sur des *citations traditionnelles,* ne laissant place à aucun doute sur chacune des règles proposées, d'autant que toutes ces théories paraissaient nouvelles, et avaient été, jusqu'ici, ignorées du

(1) Nous avons vu, pour la note simple, ce que valent les *règles de position;* nous n'y reviendrons pas.

(2) Exemple : « Dans la formule de *trois* sons, dit-il, le premier et le dernier ne doivent jamais *être à la fois* plus prolongés que le second. » Voir *ibid.*, p. 165, d'autres exemples de ces abréviations. Là commence un défilé fort long de théories et d'explications fort arbitraires sur la manière d'exécuter le chant. Chaque assertion demanderait un contrôle, réveille un doute et souvent exigerait une négation. C'est une telle complication d'observations, de principes, de restrictions et d'exceptions, que, si de la théorie on veut passer à l'exécution, la tête doit tourner à un pauvre praticien vulgaire. On se demande naturellement, avec un brin de scepticisme, si une exécution si compliquée fut bien l'exécution usuelle et commune des premiers âges de l'Église.

monde savant. Au lieu de ces citations abondantes, ou du moins claires, catégoriques et décisives, que trouvons-nous? Un seul petit texte, plus ou moins vague, et dont la provenance n'est même pas indiquée.

A vrai dire, nous ne croyons pas que le R. P. Dom Pothier, qui cite ce texte en passant, ait réellement voulu en tirer une preuve. Cependant, comme d'autres peuvent s'y méprendre, et, de fait s'y méprennent, nous allons le discuter, puisque, aussi bien, c'est le seul monument traditionnel qu'on offre, sur ce point, à notre discussion.

Ce court et unique texte, qui paraît être invoqué en faveur de la théorie de Dom Pothier sur la valeur des formules, le voici : « *Plures chordæ sonant, dum una nota profertur* (1).

Quelle est, au juste, la signification de ces paroles?

Nous ne voulons ici rien hasarder; et, pour qu'on ne dise pas que notre propre interprétation est arbitraire, nous allons nous faire écolier, et en demander à d'autres l'explication littérale.

Dans le texte précité, comme Dom Pothier en convient ailleurs, *una nota* désigne non seulement *un son*, mais « toute une formule mélodique » renfermant plusieurs notes selon notre façon de parler; ainsi c'est une *note unique* comme signe ou formule *écrite*, mais non comme sons à exprimer.

Le mot *chordæ*, au contraire, d'après Hucbald et Boëce, signifie non plus le signe, mais les *sons* eux-mêmes, « *vox, sonus* », — CHORDAS, dit Hucbald, VOCES *dicimus, itemque* VOCES CHORDAS *promiscuè nuncupamur* (2) »; et ailleurs : « VOCES *ipsæ non sunt aliud quam* SONI (3). »

Or, comme la formule ou signe neumatique usuel dont il s'agit ici renfermait plusieurs sons, il est parfaitement vrai de dire que pendant qu'on prononce un seul signe neumatique, une seule formule, *una nota profertur*, on fait entendre *plusieurs sons, plures chordæ sonant* (4).

Voilà tout ce que le texte cité plus haut signifie, et il ne signifie rien autre chose,

Mais quant à *précipiter* le mouvement des sons ou notes *de la formule*, pour les identifier, autant que possible, à la note simple, c'est ce dont le texte ne dit absolument rien. L'entendre ainsi serait ajouter au texte un commentaire *de pure fantaisie*.

(1) Ce texte est tout simplement de M. l'abbé Gontier; voici ses propres paroles : « Nous dirions volontiers : Une formule est une note rendant plusieurs sons : *plures chordœ sonant, dum una profertur.* » Cf. *Méthode raisonnée*, etc., préface, p. XVIII. (Th. N).

(2) Cf. Migne. *Patrol.* t. CXXXII, col. 914. — Les anciens se servant d'un instrument à *cordes* pour produire les sons, on a fini par donner à chacun de ceux-ci le nom de la corde qui le produisait, en transportant à l'effet le nom de la cause.

(3) *Ibid.*, col. 912.

(4) Gui d'Arezzo, de son côté, appelait *cordes* les lignes de la portée sur lesquelles il mettait ses neumes : cela posé, il est évident que pour exprimer les neumes composés de plusieurs sons, il fallait aussi faire parler plusieurs cordes. — Cf. *Scriptores* de Gerbert, t. II. Préface, Migne, *Patrol*, t. CXLI, col. 377.

Qu'est-ce donc, en définitive, qui s'oppose, dans le texte invoqué, à ce qu'on laisse dans chacun des sons groupés sous un même signe, « *una nota* », la valeur ordinaire des sons ou notes isolées que ce signe représente? Rien, absolument rien ! Le texte là-dessus est complètement muet, et l'interprétation qu'on nous apporte est, nous le répétons, absolument arbitraire. Rien ne peut donc la justifier au point de vue traditionnel.

Mais ce n'est pas tout; elle est, de plus, contredite par une foule de textes clairs et précis, semés à travers les siècles et que l'on peut voir soigneusement recueillis par le docte Bénédictin Dom Jumilhac et par M. Th. Nisard.

Rappelons seulement ici le texte déjà cité de Hucbald. Laisse-t-il supposer un seul instant que l'on puisse et que l'on doive précipiter les notes de la formule et en abréger la durée, quand il nous dit que, sauf les trois longues qui terminent les trois membres de sa phrase musicale, toutes les autres notes doivent être brèves, et *également* brèves, c'est-à-dire communes? « *Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves... breviumque par sit brevitas.* »

Que deviennent, avec ce texte, « les notes simples à valeur variable selon la nature de la syllabe à laquelle elle se rapporte »? — Que deviennent pareillement ces « formules dont les sons liés doivent s'identifier, autant que possible, à la note simple », du moins si l'on prétend qu'il faille les lier ensemble au détriment de la valeur temporaire propre à chacun d'eux?

Ainsi, pendant que le R. P. Dom Pothier affirme que les notes de la formule ont une valeur *variable,* Hucbald, dans l'exemple qu'il nous donne, dit positivement le contraire; car il décompose simplement le *Podatus* et la *Clivis* en deux notes, et nous enseigne ensuite qu'il faut les faire *parfaitement égales : « Brevium par sit brevitas.* »

Voilà donc deux savants moines qui sont loin de s'entendre sur l'essence même de l'exécution traditionnelle du plain-chant : et Dom Pothier, qui nous cite Hucbald, est loin de nous faire entrevoir ce grave dissentiment.

Cependant, pour servir de base à une théorie si nouvelle, et qu'il se plaît toutefois à qualifier de *traditionnelle,* le R. P. Dom Pothier ne produit point d'autre preuve que le petit texte dont nous avons examiné et déterminé la valeur. Comme ce texte, nous l'avons vu, ne prouve absolument rien, son système, au point de vue traditionnel, reste donc ruineux, en attendant qu'on allègue des textes plus précis et plus concluants.

§ 3. — *Difficultés pratiques du système proposé par le R. P. Dom Pothier.*

Quoi qu'il en soit de la valeur intrinsèque du système que nous avons examiné dans ses points essentiels, venons maintenant à ses difficultés pratiques.

Soit du côté de la notation, soit du côté de l'exécution, on rencontre les difficultés les plus sérieuses si on prend pour bases les théories de Dom Pothier.

La *notation*. Le Révèrend Père allègue, en faveur de sa notation, le respect de l'antiquité. Le principe est excellent, mais il nous semble que, dans le cas présent, il doit être combiné avec d'autres éléments. Qu'il nous soit permis de le dire, il ne faudrait pas que l'amour et le respect de l'antiquité dégénérassent en manie, tendant à reproduire même les défauts des anciens, et à rejeter les améliorations légitimes qui forment la conquête et le legs des siècles.

Cette reproduction servile des monuments anciens avec leurs imperfections et leurs défauts peut être fort intéressante au point de vue de l'érudition, et placée dans les rayons de nos bibliothèques elle fera, à juste titre, l'admiration des savants; mais si on l'en tire pour la placer sur les lutrins de nos églises, elle fera souvent le désespoir de nos chantres.

Personne, par exemple, ne sera tenté de regarder Gui d'Arezzo comme un novateur dangereux, parce qu'il a inventé la notation sur lignes; et personne, sous le spécieux prétexte d'antiquité, ne sera tenté de vouloir revenir à la première notation neumatique qui indiquait le nombre des notes à chanter sans déterminer exactement l'intervalle qui les séparait.

La notation, comme tout art qui suit les siècles, a fait des progrès. Pourquoi rejeter ces progrès avec une sorte de dédain, sous prétexte d'aimer l'antiquité et de vouloir y revenir?

La notation du P. Dom Pothier peut être savante, mais, il faut le dire, les difficultés qui l'accompagnent la rendent peu pratique.

De ce que les anciens, par exemple, avaient une notation qui ne représentait pas la valeur temporaire, et n'indiquait pas la durée des notes, est-il nécessaire que la nôtre offre cette lacune, alors que nous avons tous les moyens de la combler?

Cependant, le R. P. Dom Pothier parle, avec une sorte de mépris, de la notation « moderne », qui donne aux notes carrée, losange et caudée, un sens uniforme, et indique aux yeux leur valeur temporaire ou durée respective. Cette notation fixe et précise dérange sans doute quel-

que peu ses théories sur le « rhythme libre du discours » appliqué au chant, et sur la « valeur *variable* des notes simples et des formules ». Aussi, pour lui, les diverses notes que nous appelons *carrée, losange* et *caudée*, n'ont point de valeur fixe et absolue. « Leurs valeurs différentes, dit-il, en ce qui concerne la durée ou l'intensité du son, dépendent entièrement de la position qu'occupe chaque note soit dans la formule du chant, soit dans le mot du texte. C'est pourquoi il arrive très souvent, par exemple, qu'une note losange, mal à propos réputée brève par les modernes, est de fait, en suivant le mode de chanter des anciens, plus longue qu'une note carrée, ou même qu'une caudée. » Voilà donc ces diverses notes sans valeur absolue, et tantôt longues, tantôt brèves selon la place qu'elles occupent.

En effet, le P. Dom Pothier cite, à la page 165, un exemple (*Climacus* 3) où la note caudée est *brève*, et la note losange est *longue;* à la même page il cite un exemple (*Torculus* 1) où trois notes carrées doivent être *brèves*, et un autre, enfin, où, de trois notes carrées (*Torculus* 2), deux doivent être brèves et une doit être *longue*, etc.

Je n'entends point discuter la valeur scientifique de cette notation, qui peut être avantageuse pour faire distinguer et ressortir les différentes formules ou groupes de notes; mais, au point de vue pratique, outre qu'elle offrira toujours à nos chantres le grave inconvénient de changer la notation usuelle, elle aura le tort de ne pas indiquer *aux yeux*, comme il est si facile de le faire aujourd'hui avec les ressources de notre typographie, le véritable mouvement de la voix, la durée précise des sons, et de tout laisser à la science des chantres, science ordinairement fort restreinte. Or, pour qu'ils puissent user de la notation savante du Révérend Père, il leur faudrait une science théorique que la plupart n'ont pas et ne pourront jamais atteindre.

Et, en effet, comme nous l'enseigne Dom Pothier, la valeur des diverses notes que l'on a sous les yeux, « dépend entièrement de la position que ces notes occupent soit dans la *formule* du chant, soit dans le *mot* du texte ». De là une foule de combinaisons (1), que le chantre doit avoir toujours présentes à l'esprit, quand il exécute un morceau de chant. Qu'on se figure la plupart de nos pauvres chantres de campagne aux prises avec ces belles combinaisons qui forment pour eux autant de difficultés !...

Pour l'*exécution* de chaque morceau de plain-chant, c'est un travail d'analyse musicale capable souvent d'effrayer un maître; car pour bien exécuter avec la notation et les règles de Dom Pothier, il faudrait posséder parfaitement ces nombreuses règles, et les savoir appliquer, au courant du morceau, alors qu'aucun signe particulier ne les rappelle.

(1) Dom Pothier en donne *quatorze* à la page 168.

Hélas! disons-le, le défaut de science suffisante pour une exécution si délicate et, par le fait, si malaisée, aura pour conséquence fatale, de rendre le chant impossible au commun du peuple, et de précipiter nos chantres eux-mêmes dans le plus effroyable arbitraire : il aura pour effet inévitable de produire dans le chant une lamentable confusion, un désordre complet, et dans les masses une cacophonie sans remède. Ne pouvant chanter comme il faut, chacun chantera comme il pourra.

Nous connaissons tel diocèse où l'on s'est mis résolûment à l'œuvre pour exécuter le chant d'après les règles du R. P. Dom Pothier; mais, selon l'expression dont on s'est servi pour nous peindre l'état des choses, « le professeur du grand séminaire chargé de l'enseignement du chant se *fend la tête* pour l'apprendre aux élèves, et ceux-ci, devenus prêtres, se consument en vains efforts pour former des chantres dans les campagnes ». Et, au fait, c'est là que l'on doit aboutir, si on veut observer toutes les règles de ce nouveau chant.

C'est en vain que Dom Pothier, pour naturaliser son système, proclame (p. 171), que « l'*accent, s'il n'est pas marqué*, SE FERA MIEUX »; et (p. 177) que, « sans avoir besoin que leur valeur soit écrite, les *longues* et les *brèves*, les *fortes* et les *faibles*, sans que l'on y songe, *viendront à leur place...* » Toutes ces merveilleuses assertions tombent devant l'essai pratique; et, à vrai dire, ce n'est pas par de semblables paradoxes qu'on résout les difficultés insolubles d'un système.

Avec le principe du mouvement libre, et, quoi que l'on en dise, finalement indéfini et arbitraire, faites donc débiter à la fois un même discours par cent, par vingt, par dix personnes; la *liberté d'allures* de tous ces orateurs rendra le discours insaisissable : le rhythme libre du chant, tel qu'on le proclame, produira *dans les masses* la même confusion, la même cacophonie.

Pour être pratiques, nous dirons donc au R. P. Dom Pothier : « Si les notes, comme vous l'affirmez (p. 177) ont une valeur réelle et nullement arbitraire », on peut donc la fixer par la notation; si on le peut, il le faut faire pour assurer un bon ensemble et éviter la cacophonie. Et c'est d'autant plus nécessaire, que vos règles sont plus nombreuses et vos théories plus compliquées.

Si vous prétendez que la valeur des notes est *réelle* mais *indéterminée* et libre, vous aurez beau faire, vous tomberez fatalement dans l'arbitraire et le gâchis que vous voulez éviter, et on peut vous défier de faire chanter les masses avec ensemble; ce sera le cas de répéter les paroles de J. Cotton : « *Raro tres in uno cantu concordant!* »

G. G.

N° 4.

A PROPOS

DES CONFÉRENCES SUR LES MÉLODIES GRÉGORIENNES (1)

Monsieur et excellent ami,

Je reçois à l'instant votre *Musica Sacra*, et le premier article qu'elle offre à ma lecture est une *conférence sur les Mélodies Grégoriennes, faite à Nantes, par le R. P. Dom Pothier,* conférence qui a été, paraît-il, fort goûtée et fort applaudie.

Permettez-moi de vous dire que s'il y a des artistes qui applaudissent, il y a aussi des artistes et surtout des savants qui protestent.

Vous avez déjà fait justice, dans votre numéro de novembre, des *théories d'exécution* du R. P. Dom Pothier; vous avez prouvé péremptoirement que l'interprétation qu'il donne à la *note simple* et à la *formule* ou groupe de notes des anciens, est une interprétation arbitraire, fantaisiste, et contredite par toute la tradition. Ainsi vous avez démontré, au nom de la science, que ces théories, pour belles et ingénieuses qu'elles paraissent, n'ont aucun fondement traditionnel. Vous avez là jeté un défi qui n'a point été relevé; vous avez posé une thèse qui n'a point encore été réfutée. Il n'y a donc qu'à renvoyer vos lecteurs à cet article dont le prince des musicologues modernes a écrit que c'était « une réfutation sans issue » des théories de Dom Pothier.

Sans revenir sur ce sujet, qui semble épuisé, je me bornerai à faire ici quelques observations générales.

Le R. P. Dom Pothier, dans son ouvrage sur les *Mélodies Grégoriennes,* comme dans ses conférences, fait d'intéressantes considérations

(1) Cette *lettre* adressée à M. Aloys Kunc, rédacteur de la *Musica Sacra*, a paru dans le numéro de mars 1883 de cette Revue. Nous sommes autorisé à la reproduire *dans notre livre,* à la condition expresse que cette reproduction ne constituera aucun droit de propriété en notre faveur. (Th. N.)

sur les analogies qui existent entre la parole et le chant; il se meut dans ces généralités, aux applaudissements de son auditoire, et nous y applaudirions nous-même.

Mais quand, de ces principes généraux, il passe aux applications particulières, et arrive à l'exécution pratique du chant, c'est là, c'est *à ce point précis qu'il abandonne la tradition*, qu'il fait de l'arbitraire, de la fantaisie, de la nouveauté, et qu'il se trouve *seul* avec ses bienveillants auditeurs, qui, disons-le nettement, ne se sont pas aperçu du tour que le Révérend Père leur a joué.

Personne, en effet, n'a jamais nié et ne niera jamais les nombreuses similitudes, les rapports frappants qui existent entre la parole et le chant; mais cela n'empêche pas qu'il n'y ait des chants fort différents, des méthodes fort diverses, parce qu'il y a des applications très variées de ces principes, de ces rapports généraux admis de tout le monde.

Mais, me dira-t-on, les applications que fait le R. P. Dom Pothier ne sont-elles pas justes, ingénieuses, naturelles?... Le chant qui en résulte n'est-il pas coulant, joli, agréable? Tous les auditeurs n'en sont-ils pas émerveillés?

Je n'ai à contredire ni à combattre aucune de ces assertions : là n'est pas la question. La vraie question est de savoir si les *applications* ou *conclusions* de Dom Pothier sont réellement celles de la tradition et de l'Église!... Le R. P. Dom Pothier dit : *Oui!* la science, la vérité, les faits disent : *Non!*

Ceux qui applaudissent aux théories d'exécution nouvelle préconisées par le savant Bénédictin se figurent applaudir *aux théories de nos pères;* s'ils savaient être simplement en présence des *théories d'un artiste*, quelque ingénieuses que ces théories leur parussent, la plupart cesseraient d'applaudir, ou du moins, ils ajouteraient tristement : « Il est fâcheux que l'Église, dans les siècles passés, n'ait pas connu cette méthode d'exécution! » On se bornerait à cette oraison funèbre de la théorie nouvelle, et on ne songerait point, pour lui faire place et l'implanter, à renverser tout ce qui existe.

Pour appuyer sa méthode, le R. P. Dom Pothier doit naturellement attaquer celle des autres.

Il attaque tout d'abord le chant *martelé*. Mais qui le soutient? Qui ne trouve pas insupportable une prononciation lourde, saccadée, qui sépare chacune des notes, les isole et les empêche de se fondre ensemble pour composer un tout mélodique?

Le Révérend Père en veut aussi au chant à notes égales. Il n'admet « pas qu'une marche à pas comptés soit une marche naturelle »; il la rejette, et, à ce compte, il devra sans doute rejeter aussi la *marche militaire,* qui a pourtant sa raison d'être, et que d'autres ne laissent pas d'admirer. Quoi qu'il en soit, il est libre de son opinion; car des goûts et des

couleurs on ne dispute pas. Mais ce que le savant Bénédictin ne fera pas, ou du moins n'a pas fait jusqu'ici, c'est de citer les beaux textes traditionnels qui sont en faveur de ce chant qu'il méprise. Il préfèrera toujours, comme il le dit lui-même, « distinguer entre les textes des théoriciens », et, à l'aide de cette règle fort commode, et qui, d'ailleurs, s'accorde très bien avec le *rhythme libre,* il prendra, dans la tradition, les textes qui lui plaisent ou ne le gênent pas trop, et mettra les autres sous le boisseau. C'est ainsi que, dans ses *Mélodies Grégoriennes,* il cache, avec un soin habile et visiblement calculé, les témoignages traditionnels qui pourraient éveiller quelque doute sur la valeur de sa théorie d'exécution. Et quand, par hasard, on vient à rencontrer et à lire ces textes nombreux et irréfutables, dans le beau livre de M. Th. Nisard, ou votre excellent Mémoire au Congrès de Paris, on reste stupéfait et on sort comme d'un rêve!...

Une simple hypothèse. Supposons qu'après avoir magnifiquement exposé ses théories sur le *rhythme libre du discours* appliquées au chant grégorien, le R. P. Dom Pothier vienne faire à ses auditeurs enthousiasmés les aveux suivants : « Il est vrai que le chant à notes approximativement égales remonte à une très haute antiquité; il est vrai qu'on serait même en peine de prouver positivement qu'il ne remonte pas jusqu'à saint Grégoire; il est vrai que les Chartreux nous l'apportent du XIIe siècle, qu'ils en sont, depuis cette époque, la tradition vivante et non interrompue, et que même leur chant grave et majestueux offre un cachet qui ne déplaît point à nombre d'artistes; il est vrai aussi que saint Bernard approuvait cette espèce de chant, qu'il en aimait la gravité, et la faisait consister dans « la simplicité et l'uniformité de ses notes (1) »; il est vrai encore que beaucoup d'autres maîtres très renommés ont été de son avis dans les siècles qui l'ont précédé et dans ceux qui l'ont suivi; il est vrai, enfin, que ce chant a été universellement admis dans l'Église catholique depuis trois siècles, et, pour ne rien cacher, qu'il est encore aujourd'hui (le Congrès d'Arezzo nous l'a révélé) le chant de l'Italie en général et de Rome en particulier... D'autre part, il est vrai que le mien, celui que je viens de vous proposer, tout en étant contenu *en germe* dans la tradition, n'avait jamais été formulé, comme je le fais, *en règles précises*... Mais, enfin, je vous ai démontré, vous l'avez vu, qu'on ne peut raisonnablement en accepter un autre, et que, fallût-il rompre avec l'Église et sa tradition pratique datant de plusieurs siècles, il n'y a pas à balancer, il faut l'abandonner et me suivre !... »

Pensez-vous, de bonne foi, qu'un tonnerre d'applaudissements souli-

(1) Voici le texte du saint Docteur : « Musica plana est notularum sub *unâ* et *æquali mensurâ* simplex et *uniformis* pronunciatio. » — Nous recommandons la méditation de ce texte à ses pieux enfants.

gnerait ces dernières paroles?... Pensez-vous même que les enthousiasmes précédents n'en seraient pas quelque peu ralentis?...

Et pourtant, chacun de ces aveux ne serait qu'un juste hommage rendu à la vérité!

Le R. P. Dom Pothier ne peut en rester là : tant qu'il n'aura pas *produit* et *discuté* les textes traditionnels opposés à son système, tant qu'il se bornera à les cacher ou à les éviter, il pourra faire des adeptes et même des enthousiastes, il ne fera pas des disciples dûment, c'est-à-dire scientifiquement convaincus, lesquels seuls honorent un maître. Et ici, qu'on le remarque bien, nous parlons en faveur de sa gloire aussi bien que de la science.

Quand le R. P. Dom Pothier aura discuté et renversé les textes formels de la tradition qui lui sont opposés, il lui faudra ensuite en apporter de clairs et de précis pour appuyer son propre système. Et nous le prions de les bien choisir.

En attendant, qu'il nous soit permis de le dire, nous croyons qu'il agira sagement en faisant disparaître, de la prochaine édition de ses *Mélodies Grégoriennes*, le petit texte qu'il tire d'une bulle de Jean XXII, et qu'il applique à l'exécution des groupes de notes ascendantes ou descendantes, pour prouver que l'on doit les couler doucement, et « avec une certaine légèreté qui tient le milieu entre la lourdeur et la précipitation (1) ». Malheureusement, le passage allégué a, dans le contexte, une tout autre signification.

Nous avons lu cette bulle en entier. (Extrav. com., lib. III, tit. *De vitâ et honestate cleric.*) Nous y avons vu que Jean XXII se plaint de certains novateurs, *nonnulli novellæ scholæ discipuli,* qui, par l'introduction de nouvelles notes, *novis notis,* et par la rapidité d'exécution qu'ils leur donnent, *in semi-breves et minimas ecclesiastica cantantur*, défigurent la simplicité du chant de l'Église, *cantum ecclesiasticum simplicem.*

Le Pape surtout se plaint qu'ils ignorent les tons, et que, par suite, ils les confondent : *tonos nesciant, quos non discernunt, imo confundunt.* Et comment les confondent-ils? En ce qu'ils ne respectent pas les limites fixes où ils se meuvent (2), et qu'ajoutant des notes en dehors de l'échelle régulière et peu étendue qui leur est propre, ils dépassent les *degrés restreints d'élévation ou de dépression,* d'acuité ou de gravité,

(1) *Mélodies Grég.*, pp. 91 et 92. — C'est ainsi que le Révérend Père interprète et explique ces paroles : *Ascensiones pudicæ descensionesque temperatæ*, qui, prises isolément, paraissent avoir la signification qu'il leur donne et fournir quelque appoint à son système d'exécution.

(2) Voici en quels termes le savant cardinal Bona nous explique la formation des tons et nous indique leur étendue : « Sunt tropi seu toni constitutiones in totis vocum ordinibus, vel gravitate vel acumine differentes.. Omnis verò tonus certos modos et terminos vocis *elevandæ* vel *deprimendæ* diffinit... Authenti supra finalem ascendunt usque ad diapason seu octavam, et unâ tantum voce descendunt; Plagales ascendunt supra finalem usque ad diapenten, seu quintam; infra verò descendunt usque ad diatessaron sive quartam. (Bona, *De divinâ Psalmodiâ*, cap. XVII, n. 2 et 4.)

qui distinguent les tons du plain-chant : *cum, ex earum multitudine notarum, ascensiones pudicæ, descensionesque temperatæ plani cantûs,* QUIBUS TONI IPSI SECERNUNTUR, *ad invicem obfuscentur.*

Tel est le sens grammatical de ce texte. Comme on le voit, il ne s'agit nullement ici d'exécuter « des descentes de notes avec une certaine légèreté; » il est trop évident que ce n'est pas là ce qui sert à *distinguer les différents tons;* et faire parler ainsi Jean XXII serait lui faire dire une absurdité. — Ces mots, *ascensiones pudicæ descensionesque temperatæ,* signifient donc simplement, comme le dit M. Raillard, que « le plain-chant n'admet pas de grands écarts de voix », et que, sous ce rapport, il diffère complètement de la musique proprement dite. C'est précisément pour cela que le pape Jean XXII ne veut pas qu'on les confonde, et qu'il réprime la témérité de ceux qui, ajoutant de nouvelles notes, brouillent tout par leurs innovations : *Novis notis intendunt, fingere suas quàm antiquas cantare malunt.*

Que le R. P. Dom Pothier veuille donc relire attentivement la bulle *Docta Sanctorum,* et modifier en conséquence les pages 91 et 92 de ses *Mélodies Grégoriennes.* Il importe, croyons-nous, d'en faire disparaître ce contre-sens.

Et maintenant, nous ne discuterons point la comparaison que le Révérend Père établit entre l'*idéal de la bonne exécution* et l'*idéal de la vertu;* nous savons que toute comparaison cloche, et que, pour rester juste, elle ne doit pas être trop pressée. Toutefois, si le R. P. Dom Pothier voulait par là nous faire entendre que nous devons travailler à exécuter ses théories, nonobstant toutes les difficultés qu'elles présentent, comme à pratiquer la vertu, nous demanderions la permission de lui répondre qu'entre la *nécessité de pratiquer la vertu* et celle d'exécuter ses théories il n'y a pas de *parité.*

J. L.

Note pour la page 141.

Par respect pour le *Manuscrit de l'Auteur,* nous avons maintenu les indications imprimées. Toutefois, après renseignements pris à nouveau, nous croyons à une simple distraction et nous pensons qu'il faut lire :

« Les modes authentiques et plagaux y sont désignés par les deux lettres A et P. écrites « sur la marge : A y signifie *Authentus* et P, *Plaga, Plagalis* ou *Plagius.* »

A. K.

ERRATA

Page 201. — *Au lieu de :* Chapitre XIII, *lisez :* Chapitre XII.

Page 265, 18e petite ligne du latin. — *Au lieu de :* collibeant, *lisez :* cohibeant.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE I.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VII.

CHAPITRE VIII.

CHAPITRE IX.

CHAPITRE X.

(suite et fin du précédent).

CHAPITRE XI.

CHAPITRE XII.

(suite et fin du précédent).

CHAPITRE XIII.

CHAPITRE XIV.

CHAPITRE XV.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.